


Resch

Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie

darinn deutlich gezeiget wird

wie alle möglichen Accorde aus dem Drey-klang und dem wesentlichen Septimen-Accord, und deren dissonirenden Vor-hälten herzuleiten und zu erklären sind,

als ein Zusatz

ZU DER KUNST DES REINEN SATZES IN DER MUSIK

von

J.P. KIRNBERGER

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen Hofmusikus

N^ro. 990.



Wien
Im Verlag der K. K. pr. chemisch. Druckerey
am Graben.

Vorbericht.

Der erste Theil meiner Kunst des reinen Satzes hat einen Brief veranlasset, worin ich ersuchet werde, eine gewisse bekannte Bachische Fuge auf eben die Art, als in gedachtem Werke S. 248. u. f. mit einer andern von meiner Arbeit, geschehen ist, auf ihre simpeln Grundaccorde zurückzuführen. Der Verfasser dieses Schreibens ist einer der ersten unserer gründlichen Tonsetzer (*), und sein Beyfall ist mir zu werth, als daß ich sein Ansuchen nicht als eine Aufforderung eines ganzen musikalischen Publikums hätte ansehen und demselben sogleich willfahren sollen. Indessen, so leicht mir diese Arbeit nach meinen Grundsätzen von der Harmonie auch gewesen seyn würde, und so angenehm es mir auch immer seyn mag, die tiefen harmonischen Kenntnisse des erhabenen Verfassers dieser Fuge bey allen Gelegenheiten zu offenbaren; so nothwendig schien es mir doch auch, dieselbe mit gewissen Erörterungen zu begleiten, aus denen die Gründe meines Verfahrens erkannt, und die Sache an sich selbst gegen alle Einwendungen in Sicherheit gestellet würde. Dieß nöthigte mich nun freylich, wenn ich so reden darf, mein ganzes Glaubensbekenntniß von der Harmonie abzulegen, und besonders die Lehre von den Grundaccorden nach meiner Art systematisch aus ein-

(*) Herr Hoffmann Organist an der Hauptkirche zu Mar. Magdal. in Breslau.

ander zu setzen. Rameau hat diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen haben Glauben, ja Verfechter finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art, mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameau's Lehrsätzen zu erklären war. Man ging hierin so weit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Accorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose habe fehlen können. Wer sich mit den Rameauischen Lehrsätzen bekannt gemacht hat, wird in der Folge dieses Werks bald bemerken, wie sehr die meinigen davon abgehen, und welche von beyden die Entstehung und Behandlung der Accorde am natürlichsten und einfachsten erklären. Ich schmeichle mir, in diesem Werkchen alle harmonische Schwierigkeiten ganz leicht aufgelöset, und überhaupt alle Werke unserer größten Harmonisten verständlich gemacht, und gezeiget zu haben, woran man die schlechten Harmonisten erkennen könne. Dieser Nutzen allein würde mich schon zu dem Entschlusse gebracht haben, diese wenige Bogen als eine Zugabe meiner Kunst des reinen Satzes beyzufügen, wenn der Einfluß, den die Einsicht in den Grundharmonien in den vielstimmigen reinen Satz selbst hat, nicht offenbar wäre.

Die wahren
Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.

---

§. 1.

Die ganze Harmonie besteht nur aus zweyen Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind, und auf denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurückführen läßt; diese sind:

α) **der consonirende Dreyklang**, der entweder hart, oder weich, oder vermindert ist; und

β) **der dissonirende wesentliche Septimenaccord**, der viererley Zusammensetzungen fähig ist: entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen, oder kleinen Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz; oder aus der großen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz. Fig. 1.

§. 2.

Von diesen Grundaccorden ist immer die vorhergehende an Harmonie vollkommener, als die darauf folgende. So ist der harte Dreyklang der Vollkommenste; der verminderte hingegen der unvollkommenste consonirende Grundaccord: und der Accord der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz ist der vollkommenste, der Accord der großen Septime hingegen der unvollkommenste dissonirende Grundaccord. Der Beweis davon ist dieser; die Fortschreitung des ersten Septimenaccordes führt unmittelbar zu dem Dreyklang der Tonica, der von demselben auf dessen Dominante vorbereitet wird, und bewirkt sodann eine völlige Ruhe. Fig. 2.

A 2

Der zweyte Septimenaccord ist weniger vollkommen, weil die Fortschreitung desselben nicht unmittelbar auf den Dreyklang einer Tonica, sondern erst auf dessen Dominante geschehen kann; führt aber zu einer Durcadenz. Fig. 3.

und ist daher vollkommener, als der dritte Septimenaccord, der auf eben die Art zu einer Mollcadenz führet. Fig. 4.

Der vierte Septimenaccord hat noch eine Fortschreitung mehr nöthig, um uns in Ruhe zu setzen, Fig. 5.

und ist daher der unvollkommenste von allen.

§. 3.

Jeder wesentlich zu diesen Grundaccorden gehörige Ton kann **versetzt**, d. i. zur Baßnote gemacht werden. Da nun ein jeder Accord von dem untersten Ton desselben seine Bestimmung erhält, so entstehen aus dieser Versetzung verschiedene andere an Gestalt und Kraft von ihren Grundaccorden unterschiedene Accorde, die alsdenn versetzte oder verwechselte Grundaccorde sind, deren Grundbaß derselbe ist. So gibt der Dreyklang in der Verwechslung den Sexten- und Quartsextenaccord α); und aus der Verwechselung des Septimenaccordes entstehen der Quintsexten-, Terzquarten und Secundenaccord β). Die Grundharmonie von den ersteren ist der Dreyklang; und von den letztern der wesentliche Septimenaccord. Fig. 6.

§. 4.

Diese aus der Verwechslung entstandenen Accorde, sind in Absicht der Behandlung mit ihren Grundaccorden völlig einerley: An Vollkommenheit der Harmonie aber stehet einer dem andern nach. So ist nähmlich der Grundaccord selber der vollkommenste; die erste Verwechslung weniger; die zweyte noch weniger, als die erste, und die dritte wiederum weniger vollkommen, als die vorhergehenden. Denn mit Fig. 7.

geschiehet die vollkommenste harmonische Schlußcadenz;

Fig. 8. — setzt weniger in Ruhe;

Fig. 9. — noch weniger; und

Fig. 10. — am allerwenigsten; weil wegen der Auflösung der Septime vom Grundtone, die bey dem Secundenaccord im Baße liegt, und einen Grad unter sich

treten muß, statt der Tonica, die nothwendig am Schluß im Baße stehen muß, dessen Terz mit dem Sextenaccord vernommen wird, womit kein Schluß bewerkstelliget werden kann. Diese verschiedenen Grade der harmonischen Vollkommenheit, sowohl der Grundaccorde an sich selbst (§. 2), als deren Verwechslungen, wenn man noch hierzu erwägt, daß jedweder Accord bey unverändertem Baße drey verschiedene Lagen hat, die wiederum eine für der andern mehr oder weniger wirksam sind, bewirken in der Harmonie eine wunderbare Mannigfaltigkeit, die einen großen Einfluß in den musikalischen Ausdruck hat, und ohne welche die Musik allen Reitz verlieren würde.

§. 5.

In der Fortschreitung von einem Accord zum andern kann jeder zu obigen Accorden gehörige Ton, in welcher Stimme er auch liege, entweder einzeln, oder mit andern zugleich, von oben oder unten durch einen vorhergehenden Ton aufgehalten werden, der alsdenn dissonirt, und bald darauf in seine wesentliche Lage treten, oder resolviren muß. Hieraus entstehen eine Menge dissonirender Accorde, deren Resolution in demselben Grundaccorde geschiehet, von dem sie, wie Vorhälte, anzusehen sind. Man sehe die brauchbarsten davon in folgenden zwey Tabellen:

I. Tabelle des vorgehaltenen Dreyklanges. Fig. 11.

Von allen diesen dissonirenden Accorden ist C mit dem harten Dreyklang der Grundaccord. Der mit einem * bezeichnete Secundquartseptimenaccord, wo der Vorhalt als None vom Grundtone im Baß liegt, wird von großen Harmonisten selten und mit Behuthsamkeit gebraucht. Auf eben diese Art können der weiche und verminderte Dreyklang und ihre Verwechslungen vorgehalten werden: doch sind bey dem verminderten Dreyklang einige von diesen Vorhalten weniger brauchbar, als andere.

II. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes. Fig. 12.

Der Grundbaß von diesen Accorden ist G mit dem wesentlichen Septimenaccord. Jeder kann die Vorhälte von den unvollkommenern Septimenaccorden und ihren Verwechslungen auf eben diese Art, sowohl in der Dur- als Moll-Tonart, leicht selbst aussetzen, wodurch denn die natürliche Entstehung und Behand-

lung aller dissonirenden Accorde von den einfachsten bis zu den fremdesten, wovon man hin und wieder in guten harmonischen Stücken Beyspiele antrifft, deren Auflösung vielen ein Räthsel geblieben ist, deutlich und zugleich ihre Anzahl und die Grenze, außer welcher kein Accord mehr existiren kann, angegeben und festgesetzet wird.

§. 6.

Alle auf solche Art durch Vorhälte entstehende Dissonanzen werden von uns **zufällige** genennet, um sie von der Dissonanz der Septime, die wir die **wesentliche** nennen, zu unterscheiden. Jene dissoniren am meisten gegen den Ton, an dessen Stelle sie stehen, und ihre vollkommenste Resolution geschiehet über eben denselben Baß in den Grundaccord α: die wesentliche Septime hingegen dissoniret nicht deswegen, weil sie an die Stelle einer Consonanz gesetzt worden; sondern darum, weil sie den consonirenden Intervallen beygefüget worden, da sie denn die consonirende Harmonie des Dreyklanges zerstöret, wenigstens sehr unvollkommen macht. Sie kann deswegen, weil sie keines andern zu demselben Baßton gehörigen Tones Stelle vertritt, auch nicht über denselben Grundbaß resolviren, sondern macht die absolute Folge einer ganz andern Harmonie zu ihrer Resolution nothwendig β. Hierin besteht der Unterschied der zufälligen von der wesentlichen Dissonanz. Fig. 13.

Die Quarte bey dem letzten Exempel ist ein Vorhalt der Terz, und resolvirt über eben dieselbe Baßnote, daher ist sie zufällig; die Septime hingegen kann erst auf die folgende Harmonie resolviren, daher ist sie wesentlich.

§. 7.

Die wesentliche Dissonanz kann sowohl auf einem guten als schlechten, die zufällige aber nur auf einem guten Taktglied allein vorkommen.

§. 8.

Aus dem Vorhergehenden erhellet, daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhälte vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind. Daher gibt es auch zweyerley Quartsextenaccorde, nehmlich der consonirende, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, und der dissonirende, wo die Sexte ein Vor-

halt vor der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt vor der Terz ist, die daher wegen der verschiedenen Grundharmonie und der daraus entstehenden verschiedenen Behandlung wohl von einander zu unterscheiden sind. Ihre vornehmsten Unterscheidungskennzeichen sind folgende:

Bey dem dissonirenden Quartsextenaccord kann allemahl die Quinte statt der Sexte, und die Terz statt der Quarte angeschlagen werden; bey dem consonirenden findet dieses nicht Statt. S. E. Fig. 14.

Hier ist bey dem Quartsextenaccorde des ersten Tactes * statt der Sexte keine Quinte anzuschlagen möglich; daher ist er consonirend, und hat die Unterquinte vom Baßton mit dem Dreyklang zum Grundaccord. Diese consonirende Quarte kann, weil sie die Octave des Grundtones ist, wie alle übrigen consonirenden Intervalle frey eintreten, auch verdoppelt werden; sie kann als die Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz vorkommen, wie hier Fig. 15.

Sie kann, da sie eine Consonanz ist, sowohl auf einem guten als schlechten Tacttheile angebracht werden, und ohne Zwang auf- oder unterwärts in andere Töne fortschreiten. Hingegen ist im obigen Exempel der Quartsextenaccord des zweyten Tacts + dissonirend, weil statt der Sexte die Quinte angeschlagen werden kann, deren Vorhalt jene ist, und worin sie resolviren muß: die Quarte steht hier statt der Terz, und muß in dieselbe resolviren. Der Baßton dieses dissonirenden Quartsextenaccordes ist der wahre Grundton mit dem Dreyklang. Da bey diesem Accord sowohl die Quarte als Sexte zufällige Dissonanzen sind, so können sie weder frey eintreten, noch verdoppelt werden, noch anders als auf einem guten Tacttheile vorkommen, sondern sind mit allen andern zufälligen Dissonanzen denselben Regeln unterworfen.

Der consonirende Quartsextenaccord verträgt oft die kleine Terz des Baßtones, die die wesentliche Septime des Grundtones ist, neben sich, wie in folgendem Exempel: Fig. 16.

Bey dem dissonirenden Quartsextenaccorde findet diese Terz niemals Statt. Wer ein Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie hat, darf nur auf den Grundbaß Acht geben, um den dissonirenden von dem consonirenden Quartsextenaccorde sogleich zu unterscheiden. Und damit wäre des ewigen Strei-

tens, ob die Quarte con- oder dissonirend, ob sie bald eine Quarte, bald eine Undecime sey, worüber so viele Federkriege mit unaussprechlicher Lieblosigkeit geführet, und dennoch nichts entschieden worden, endlich einmahl ein Ende gemacht.

§. 9.

Der Unterschied der zufälligen Septime, die entweder ein Vorhalt der Octave oder der Sexte ist, und der wesentlichen Septime, dessen Accord der selbstständige Grundaccord ist, wird aus Folgendem erkannt:

Die zufällige Septime, die ein Vorhalt der Octave ist, ist allemahl groß, weil sie das Subsemitonium modi wird, und tritt bey ihrer Resolution einen halben Ton über sich in die Octave des Grundtones, wie hier Fig. 17.

Die kleine Septime kann daher niemahls ein Vorhalt der Octave seyn, wohl aber der Sexte. Daher muß bey jedem Septimenaccord darauf Acht gegeben werden, ob nicht nach der Septime die Sexte über eben denselben Baß nachgeschlagen werde, wenigstens statt ihrer angeschlagen werden könne; denn wo dieses Statt findet, ist die Septime zufällig, und wird in Ansehung des Grundaccordes für eine Sexte angesehen; wo dieses aber nicht angehet, ist sie wesentlich. Man sehe folgende Exempel: Fig. 18.

Bey allen diesen Exempeln steht die zufällige Septime statt der Sexte, die statt ihrer angeschlagen werden kann, und worin ihre Resolution über denselben Baßton geschiehet; außer dieser zufälligen Septime findet sich bey den letzten drey Exempeln zugleich die wesentliche Septime, nähmlich F vom Grundbaß, an dessen statt ein anderes Intervall über denselben Baßton weder an- noch nachschlagen kann, sondern zu ihrer Resolution wird eine ganz andere Harmonie erforderlich. Dadurch unterscheiden sich beyde Septimen aufs deutlichste, und bestimmen die einer jeden zukommenden Grundharmonie so einleuchtend, daß man sie gar nicht verfehlen kann.

§. 10.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Resolution der zufälligen Dissonanzen am natürlichsten auf demselben Baßton geschehe, sie kann aber auch erst auf

einer folgenden Harmonie geschehen; dadurch erhalten sie das Ansehen, als ob sie wesentlich wären. Z. E. Fig. 19.

Solche Verzögerungen der Resolution können in der Grundharmonie keine Veränderung bewirken. Nach dem, was von den Eigenschaften der zufälligen Dissonanzen gesagt ist, erkennet man bald, daß bey dem ersten Exempel die Quarte statt der Terz, bey dem zweyten die None statt der Octave, und bey dem dritten und vierten die Septime statt der Sexte steht, und Vorhälte sind, deren Resolution, statt über denselben Baßton zu geschehen, bis auf die folgende Harmonie verzögert wird, folglich bey den drey ersten Exempeln der Dreyklang von C, und bey dem letzten der wesentliche Septimenaccord von G zum Grunde liege. In Ansehung der Septime, die in solchen Fällen einige Schwierigkeit machen könnte, hat man hauptsächlich darauf Acht zu geben, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, wie schon in vorhergehenden Paragraphen gelehret worden. Wir merken hierbey an, daß solche Aufhaltungen der Resolution der zufälligen Dissonanzen auf eine folgende Harmonie nicht statt finden können, es sey denn, daß diese den Ton, in welchen die Resolution geschieht, vertrage.

§. 11.

Wenn bey dem wesentlichen Septimenaccord die None vor der Octave vorgehalten wird, und ihre Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschiehet, wie hier: Fig. 20.

so bleibt nach Wegnehmung des Baßtones ein Septimenaccord übrig, der, da er wie der wesentliche Septimenaccord aus Terz, Quint und Septime zusammengesetzt und derselben Verwechslungen fähig ist, einige verleiten könnte, ihn für einen selbstständigen Grundaccord zu halten. Es hat in der That Systematiker gegeben, die besonders den verminderten Septimenaccord, Fig. 21.

der wegen seines schönen Verhältnisses von lauter über einander zusammengesetzten kleinen Terzen dem Ohre angenehm und leicht zu fassen ist, auch daher von den Harmonisten nicht allemal, wie die übrigen Dissonanzen vorbereitet, sondern frey angeschlagen, und erst auf die folgende Harmonie resolvirt

wird, Eigenschaften eines Grundaccordes haben anerkennen wollen, und ihn auch, wiewohl ohne Grund, dafür erkläret haben. Andere, die das Unzulängliche dieser Erklärung eingesehen, haben zwar die Unterterz der Baßnote von diesem Accord zum Grundton festgesetzet; doch haben sie auf einer andern Seite gefehlet, indem sie ihn für einen selbstständigen Septnonenaccord und Grundaccord angenommen haben. Beydes ist irrig. Denn, nur eins zu erwähnen; im ersten Falle kann die Septime, ohne der Harmonie zu schaden, über denselben Baß in die Sexte gehen, ja die Sexte kann statt ihrer angeschlagen werden; im zweyten Falle hat es mit der None dieselbe Bewandtniß, an dessen Statt die Octave gehöret werden kann: dieses aber streitet gegen das Wesen eines Grundaccordes, der so beschaffen seyn muß, daß gar keine wesentliche Veränderung an seinen Intervallen, indem eines für das andere genommen werden kann, muß möglich seyn können. Nach unserer gegebenen Erklärung von den zufälligen Dissonanzen und deren bis auf die folgende Harmonie verzögerten Resolution folgt ganz natürlich, daß dieser Septimenaccord, den wir zum Unterschiede des wesentlichen Grundaccordes den uneigentlichen nennen wollen, er mag nun vermindert oder nicht vermindert seyn, zwar ein Septnonenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Baßtones sey; aber da die None eine zufällige Dissonanz und ein bloßer Vorhalt der Octave ist, dessen Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschiehet, im Grunde nichts anders, als unser wesentlicher Septimenaccord seyn könne, und auch in der That nichts anders ist. Dieses ist aus folgenden Exempeln deutlich zu ersehen. Fig. 22.

Nimmt man die zufällige Septime vor der Sexte weg, so bleibt der Quintsextenaccord, als die erste Versetzung des wesentlichen Septimenaccordes übrig, woraus man auch sogleich die Behandlung dieses uneigentlichen Septimenaccordes erkennet: denn da der Baßton von dem Quintsextenaccord am natürlichsten um einen Grad über sich in den Dreyklang oder dessen Verwechslungen tritt, so muß auch der uneigentliche Septimenaccord dieselbe Fortschreitung haben, welches die Erfahrung auch bestätiget. Hingegen ist diese Fortschreitung dem wesentlichen Septimenaccorde gar nicht natürlich. Daher ist in folgen-

den Exempeln der Septimenaccord uneigentlich, und hat die Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Fig. 23.

In dem letzten Exempel folgt auf den uneigentlichen der wesentliche Septimenaccord, dessen Baßton eine ganz andere Fortschreitung hat, und daher mit jenem gar nicht verwechselt werden kann.

§. 12.

Eben so verhält es sich auch mit den Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes; ihre Fortschreitungen sind von denen des wesentlichen Septimenaccordes ganz verschieden. Daher wenn man die vorhin gegebene Erklärung auch auf die Verwechslungen dieses Septimenaccordes anwendet, wird man die wahre Grundharmonie in folgenden Exempeln nicht verfehlen könn.n. Fig. 24.

Man siehet leicht, daß bey jedem mit * bezeichneten Accorde die zufällige None vom Grundbaß statt der Octave steht, und daß alle diese Accorde Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes sind, die, wenn sie Verwechslungen des wesentlichen Septimenaccordes wären, eine ganz andere Fortschreitung haben müßten, wie aus folgenden Beyspielen erhellet. Fig. 25.

§. 13.

Wer eine natürliche Fortschreitung der Harmonie von einer unnatürlichen zu unterscheiden im Stande ist; und dieses wird bey denen vorausgesetzt, die die Auflösung aller Accorde in ihre wahren Grundaccorde völlig verstehen wollen; dem wird es nach diesen Erklärungen etwas Leichtes seyn, die Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde genau zu erkennen, und die richtigen Grundaccorde davon angeben zu können, wenn nur dabey sowohl auf die vorhergehende als folgende Harmonie Acht gegeben wird. Ohne dem aber wird man nicht allezeit wissen können, ob die Septime zufällig oder wesentlich, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, oder nicht. Jedweder Septimenaccord, der auf eine folgende Harmonie führt, ist entweder die Grundharmonie selbst, oder er hat die Unterterz vom Baßtone mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Der verminderte Septimenaccord kann gar nicht auf zweyerley Weise angesehen werden, sondern die Septime steht allezeit statt der Sexte, und

hat daher allezeit die Unterterz vom Baßtone zum Grunde; eben dieses gilt von den Verwechslungen dieses Accordes, die von allen andern Verwechslungen der Septimenaccorde am kennbarsten sind, und in Ansehung ihrer Grundharmonie nicht die geringste Schwierigkeit machen können. Hingegen bey folgendem Exempel Fig. 26.

findet sowohl eine als die andere Grundharmonie bey dem Septimenaccorde statt. Siehet man aber auf die vorhergehende Harmonie, und das Exempel steht so: wie bey Fig. 27.

so erkennet man, daß im ersten Falle die Septime statt der Sexte stehe, und ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögere, folglich die Unterterz vom Baßtone, nähmlich C mit dem Dreyklange zum Grunde habe; und daß im andern Falle die Septime wesentlich, und der Accord die Grundharmonie selbst sey.

Noch ein anderes Exempel, wo der Accord der Septime sowohl wesentlich, als uneigentlich seyn kann: zeigt Fig. 28.

Giebt man nun auf der folgenden Harmonie Acht, und man findet: Fig. 29.

so erkennet man ohne Schwierigkeit, daß die Septime im ersteren Falle wesentlich, im andern aber zufällig sey, und daß in vollstimmigen Sachen bey dem ersten Exempel der verminderte Dreyklang von H, und bey dem zweyten der harte Dreyklang von G, als die Grundaccorde von beyden Exempeln mit der Septime, verdoppelt werden müsse. Eben so erkennet man auch die Verwechslungen dieser Septimenaccorde aus der vorhergehenden oder folgenden Harmonie, und bestimmt ihre wahren Grundaccorde.

§. 14.

Da der wesentliche Septimenaccord auf der Dominante einer Tonica der vollkommenste dissonirende Accord (§. 4.), und daher dem Ohre eben so faßlich, als der Dreyklang ist, so ist die Vorbereitung dieser Septime nicht allemahl nothwendig, sondern sie kann oft frey anschlagen, auch wenn die Octave in dem vorhergehenden Accord nicht gelegen hat; nur muß im leztern Fall in Acht genommen werden, daß beyde Intervalle nicht neben einander als Secunde ver-

nommen werden, weil der Accord dadurch an der Deutlichkeit verliert. Daher kömmt es bey der Zusammensetzung aller dissonirenden Accorde, zumahl wenn sie vielstimmig sind, hauptsächlich auf eine geschickte Vertheilung der Intervalle an, damit sie dem Ohre faßlich klingen. Jeder dissonirende Accord kann angesehen werden, in sofern die darin enthaltene Dissonanz gegen die Grundharmonie dissoniret, und in sofern die Intervalle, aus denen er zusammengesetzet ist, gegen sich con- oder dissoniren. Je mehr Dissonanzen gegen die Grundharmonie in ihm enthalten sind, je mehr ist nöthig, daß die Intervalle gegen sich consoniren, und wo dieses nicht überall angeht, müssen die Dissonanzen wenigstens so geordnet seyn, daß jede für sich gehöret werden kann, nähmlich, sie müssen aus einander liegen und sich nicht weiter als bis auf eine kleine Terz nähern. Kann der Accord so zusammengesetzt werden, daß jedes Intervall mit seinem nächsten consonirt, so ist er am faßlichsten; stehen aber in der Zusammensetzung Secunden neben einander, so wird er unverständlicher, und je unverständlicher, je mehr und je näher sich diese Secunden sind. Daher kann sogar die zufällige None, wenn sie mit der wesentlichen Septime von der Dominante verbunden ist, in dieser consonirend zusammengesetzten Lage, wie es Fig. 30. zeigt.

Ohne Vorbereitung anschlagen und oft besser verstanden werden, als die Octave selbst, wenn sie in der Zusammensetzung gegen die Septime eine Secunde ausmacht, wie Fig. 31.

Aus dieser Ursache vertragen nicht allein viele dissonirende Accorde entweder gar keine, oder doch nicht alle Versetzungen, je nachdem mehr oder weniger Dissonanzen in ihm enthalten sind, die nicht unter sich consonirend zusammengesetzt werden können; sondern auch die Lagen eines und eben desselben Accordes oder dessen Verwechslungen sind über denselben Baß aus eben dieser Ursache nicht von gleicher Güte, sondern faßlicher und brauchbar, oder unverständlicher und unbrauchbar. Ueberhaupt sind die Accorde, wo eine zufällige Dissonanz im Baße liegt, am allerwenigsten brauchbar, bey denen die vom Grundbaß consonirenden Intervalle gegen den Baßton zu Dissonanzen werden, die ohne Resolution fortschreiten. In dem vorhin angeführten Septno-

nenaccord sind zwey Dissonanzen enthalten, nähmlich die wesentliche Septime und die zufällige None; außerdem befinden sich in diesem Accord noch drey dissonirende Secunden, nähmlich von der Septime zur Octave, von der Octave zur None, und von der None zur Decime oder der Terz; dennoch klingt der Accord in der obigen Lage sehr faßlich, weil die Intervalle in lauter über einander gesetzten consonirenden Terzen vertheilt sind: Hingegen ist dieser nähmliche Accord in folgenden Lagen unverständlicher: Fig. 32.

weil außer den vorerwähnten Dissonanzen noch eine Secunde in der Zusammensetzung vernommen wird, wodurch dem Ohre zu viel geschiehet. Wird diese Secunde um einen halben Ton weiter aus einander gesetzt, so kann der Accord dadurch weit faßlicher werden, wie bey Fig. 33.

Will man nun den Septnonenaccord verwechseln, so entstehen aus der Verwechslung folgende vier Accorde: Fig. 34.

die wenigstens in diesen Lagen unverständlich sind, und wovon der letzte am wenigsten brauchbar ist, weil die zufällige Dissonanz im Baße liegt. Sind aber die Intervalle von den drey erstern Versetzungen consonirend unter sich vertheilet, oder doch wenigstens in einer gewissen Entfernung, wie bey Fig. 35.

so werden sie dadurch faßlicher.

Da kein Accord mehr als höchstens vier Dissonanzen in sich enthalten kann, so wird bey allen mehrstimmigen Accorden die Grundharmonie in den untern Stimmen verdoppelt, wie z. E. Fig. 36.

Dieses geschiehet überhaupt bey allen vielstimmigen Accorden, wenn auch eben nicht alle vier Dissonanzen in ihm enthalten sind, wie z. E. Fig. 37.

woraus die Nothwendigkeit erhellet, von jedem Accord die Grundharmonie zu kennen, ohne dem man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln, wodurch denn nicht allein verbothene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde heraus gebracht werden, als man sich vorgesetzt hatte und als die Fortschreitung es erforderte.

§. 15.

Nachdem auf diese Weise das Wesentlichste, was zur Erkenntniß und Behandlung der Grundharmonien und der daraus entstehenden Accorde gehöret, erkläret worden, ist es nun auch nöthig, von einigen außerordentlichen Accorden, die zu keinem von unsern beyden Grundaccorden zu gehören scheinen, und von gewissen harmonischen Freyheiten hinlängliche Erklärung zu geben.

Der Accord der übermäßigen Sexte, der mit der großen Terz und übermäßigen Quarte zusammengesetzt wird, wie bey Fig. 38.

ist dem Anscheine nach weder eine Versetzung des Dreyklanges noch des wesentlichen Septimenaccordes. Was ist er denn? Er ist im Grunde nichts anders als der dissonirende Terzquartenaccord, der aus der zweyten Verwechslung des dritten wesentlichen Septimenaccordes (§. 1.) entstehet. Man darf, um hievon überzeugt zu seyn, nur auf den Ursprung und Behandlung dieses Accordes zurücksehen. Wenn die Alten in Molltönen einen halben Schluß auf der Dominante der Tonica machen wollten, bedienten sie sich des natürlichen Terzquartenaccordes, als einen vorzüglichen Leitaccord zu einem solchen Schlusse auf folgende Art: Fig. 39.

oder auch ohne Quarte, wie es Fig. 40 zeigt: welches aber im Grunde derselbe Accord ist.

Wollten sie den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Sexte um einen halben Ton, und setzten xd statt d, wodurch der folgende Eaccord nothwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde: aber um ein gewisses Mi fa, welches hierinn durch die in der Umkehrung entstehende verminderte Terz xd - f enthalten, und durchgängig bey ihnen verbothen war, zu vermeiden, erhöhten sie alsdenn auch zu gleicher Zeit den Baßton um einen halben Ton und setzten Fx statt F, wie hier Fig. 41.

wodurch ein anderer natürlicher Terzquartenaccord entstand, der aus der Verwechslung des ersten wesentlichen Septimenaccordes entspringt. Die Neuern suchten das Piquante der letztern Cadenz beyzubehalten, aber da das Fis im Baße einen übeln Abstand von der Amoll-Tonart macht, und hart klingt, wurde, des verbothenen Mi fa ohngeachtet, F statt Fis im Baße natür-

licher befunden, und die übermäßige Sexte auf folgende Art eingeführt. Fig. 42.

Dadurch wurde die Molltonart mehr charakterisirt, der folgende Accord nothwendiger und die Cadenz sanfter gemacht. So entstand die übermäßige Sexte, die, da sie eine bloße von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung ist, und statt der gewöhnlichen großen Sexte steht, die allezeit an ihrer Stelle angeschlagen werden kann, weder in der Grundharmonie eine Veränderung bewirken, noch viel weniger einen für sich bestehenden Grundaccord formiren kann, wie einige irrig gelehrt haben. Der übermäßige Sextenaccord hat daher allezeit die Unterquinte vom Baßtone mit unserm dritten wesentlichen Septimenaccord zum Grunde, wie Fig. 43.

und wird statt der Quarte die Quinte in diesem Accord gesetzt, so ist die Quinte die zufällige None vom Grundbaß, die entweder über denselben Baßton resolviret, oder ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögert, wo sie in die Quinte tritt.

Dieser übermäßige Sextenaccord kann nicht so versetzt werden, daß die aus der Umkehrung entstehende verminderte Terz neben einander zu stehen komme, weil diese Terz auch nicht einmal in einer gewissen Entfernung von ein oder zwey Octaven wohl verstanden werden kann (s. §. 14.)

§. 16.

So wie es mit dem übermäßigen Sextenaccorde beschaffen ist, eben so verhält es sich mit dem Dreyklange, der die übermäßige Quinte bey sich führet. Z. E. Fig. 44.

oder in seinen Verwechslungen. Fig. 45.

Diese übermäßige Quinte vom Grundtone ist so wenig wie die übermäßige Sexte, ein zu dem Accord wesentlich gehörendes Intervall; sie ist, wie jene, eine bloße Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worinn sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen: da aber statt ihrer die gewöhnliche reine Quinte eben so gut stehen, und die Fortschreitung sowohl in den folgenden Ton als den folgenden Accord eben dieselbe seyn kann, so bleibt auch die Grundharmonie eben dieselbe, die sie seyn würde, wenn diese

und alle dergleichen zufällige Schönheiten nicht angebracht wären. Es hat mit diesen neuerfundenen Verzierungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Bewandtniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären.

§. 17.

Wir haben den neuern noch die Erscheinung eines andern Accordes zu verdanken, der vermuthlich dem feinen Ohr unsrer galanten Componisten sehr schmeicheln muß, da man ihn fast auf allen Seiten ihrer Compositionen zu öfteren Mahlen antrifft, wovon es ihnen aber schwer fallen möchte, einen zureichenden Grund anzugeben. Dieser Accord besteht aus der verminderten Octave, kleinen Sexte und kleinen Terz, und wird hauptsächlich als eine Einleitung in einer halben Cadenz auf der Dominante des Haupttones gebraucht, wie hier Fig. 46.

Es ist lächerlich, wenn man erwägt, zu welchem Mißbrauch unschuldige melodische Verzierungen, dergleichen ein Vorschlag ist, in den Ausarbeitungen der neuern Componisten gediehen sind. Wenn die ältern Tonlehrer sich eines Vorschlages bedienten, so geschah es allezeit vor einem zu dem Grundtone consonirenden Intervall, damit das Gehör, welches durch das Unerwartete einer Dissonanz, die nicht vorbereitet gewesen war, erschüttert worden, bald wieder in Ruhe gebracht würde. Die Neuern, deren Organe vermuthlich nicht so leicht in Erschütterung gebracht werden, haben erstlich bemerkt, daß in gewissen Fällen, Dissonanzen, wenn sie frey angeschlagen werden, ganz angenehm klingen; vornehmlich die wesentliche Septime mit dem Dominantenaccord, und die None, wenn sie mit dieser Septime verbunden ist. Dann haben sie diese Töne, als wenn sie consonirend wären, von andern vorhalten lassen, die darauf zu frey anschlagenden Vorschlägen gemacht worden sind, aus denen man wiederum geltende Noten gemacht, die mit neuen Vorschlägen bebrämt worden, und immer so fort, bis in der Zusammensetzung des Accordes kein Schatten von der Grundharmonie mehr übrig bleibt. Wer sollte nicht glauben, daß man bey diesem verminderten Octavenaccord den harten und weichen Dreyklang von der Unterterz des Baßtones zugleich hören lassen wolle? Und dennoch, so wie er hier in den

oben gegebenen Exempeln vorbereitet ist, läßt sich noch begreifen, daß die verminderte Octave und Sexte bloße Vorhälte, oder auch Vorschläge vor der darauf folgenden Septime und Quinte seyen, wie hier Fig. 47.

und daß der Grundbaß, dem dergleichen Zierrathen keinen Eintrag thun, von der auf ihnen folgenden Harmonie zu verstehen, und von dem gegebenen Exempel natürlicher Weise Fig. 48.

seyn müsse, wodurch denn auch die Behandlung dieses verminderten Octaven- und Sextenaccordes offenbar wird, nähmlich, da diese beyden Intervalle Vorhälte vor Dissonanzen sind, die frey anschlagen können, so müssen sie präpariret seyn, und in dem vorhergegangenen Accord schon gelegen haben. Wenn diese Vorhälte aber in unsern neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, auf folgende Art: Fig. 49.

der wieder von andern Vorschlägen vorgehalten wird, z. E. Fig. 50.

die bisweilen eben so wenig vorbereitet werden, wie hier: Fig. 51.

oder wohl gar auf diese Art: Fig. 52.

so mögen die Herren es selbst verantworten. Wir können von der Schreibart der unharmonischen Ausländer und derer, die sich nach ihnen gebildet haben, nicht Rede und Antwort geben. Indessen bleiben wir bey solchen Sätzen bey der Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord stehen. Wem dieser Grundbaß kein Genüge leistet, mag sich von den Erfindern solcher Delicatessen einen andern geben lassen, oder selbst einen andern dazu machen: die Harmonie gewinnt und verliert nichts dabey.

§. 18.

Es giebt in der Harmonie durchgehende Accorde, die sich auf keine Grundharmonie gründen; sie sind wie die durchgehenden Töne in der Melodie anzusehen, und entstehen aus diesen, wenn verschiedene Stimmen sich durchgehend bewegen. Bey folgendem Exempel Fig. 53.

ist das zweyte D im Baße gegen den obenstehenden Accord ein bloßer melodisch durchgehender Ton. Hingegen wird auf diesem D ein durchgehender Accord angebracht, wenn eine oder mehrere Stimmen des vorhergehenden

Accordes sich zu gleicher Zeit mit demselben durchgehend fortbewegen, wie hier: Fig. 54.

Daher sind durchgehende Accorde Zwischenaccorde, bey denen eine oder mehrere Stimmen durch eine stufenweise mehrentheils consonirende Fortschreitung von dem vorhergehenden zu dem folgenden Grundaccord übergehen. Sie stehen allezeit zwischen zweyen Grundaccorden, die entweder dieselben sind, oder doch sehr natürlich auf einander folgen. Sie können daher auch nur auf schlechten Tactzeiten vorkommen, weil bey jedem auf einer guten Tactzeit angegebenen Accord im Gefühle ein Grundaccord nothwendig wird. Man erkennt sie ferner an dem Unnatürlichen ihrer harmonischen Fortschreitung, indem entweder irgend eine Dissonanz ohne Resolution bleibt, oder, wenn sie auch den Anschein eines regelmäßig behandelten Grundaccordes haben, dennoch dieser Grundaccord die natürliche Fortschreitung der Grundharmonie hemmen würde. Beyspiele davon sind folgende: Fig. 55.

Die Franzosen bedienen sich des letztern Exempels bey halben Schlußcadenzen auch auf folgende Art: Fig. 56.

und haben aus diesem durchgehenden Quintsextenaccord, dessen Sexte sie la Sixte ajoutée benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret. Dieses ist falsch: denn da diese Sexte bey dergleichen Cadenzen, wie alle andere durchgehenden Intervalle, allezeit auf die schlechte Zeit des Tactes zwischen zweyen Grundaccorden fällt, die natürlich auf einander folgen, so kann sie auch nicht anders, als durchgehend angesehen werden: sie dienet bloß, den halben Schluß in den Accord der Dominante etwas piquanter zu machen. Wäre sie nicht durchgehend, so müßten folgende auf eben die Art bey halben Cadenzen angebrachte Accorde: Fig. 57.

ebenfalls so viele Grundaccorde seyn, wodurch das System der Harmonie so buntscheckigt werden würde, daß man zuletzt nichts mehr darin erkennen könnte: daher man auch im Generalbaß dergleichen durchgehende Accorde nicht allemahl durch Ziffern anzeiget, zumahl wenn die Bewegung etwas geschwind ist. Daß der französische Quintsextenaccord aus der ersten Versetzung des durchgehenden Septimenaccordes entstehe, wird man leicht bemerken: Wird jener

nun zum Grundaccord angenommen, so entsteht dieser aus jenem, welches doch so widersinnig ist, als wenn man behaupten wollte, daß die Ursache aus ihrer Wirkung entstehe. Wenn in dem Zusammenhang eines Stücks ein Accord ohnfehlbar erwartet wird, wie z. E. bey Cadenzen, so bedienen sich größere Harmonisten, um die erwartete Harmonie desto piquanter zu machen, noch weit fremderer Zwischenaccorde, die darum doch alle durchgehend sind. Z. E. Fig. 58.

Es giebt freylich Exempel, wo der Quintsextenaccord auch auf die gute Zeit des Tactes fällt, und ohne Resolution fortschreitet; aber alsdenn geht ein Uebergang der Resolution vor, welches im folgenden Paragraphen auch bey mehreren dissonirenden Accorden erwiesen werden soll.

In Ansehung der schlechten Zeit des Tactes bey durchgehenden Accorden ist noch zu merken, daß hier überhaupt von der guten und schlechten Zeit des Einschnittes gesprochen wird. Im Allabrevetact, oder wenn das Maaß des Einschnittes von einer beträchtlichen Länge ist, können durchgehende Accorde auch auf dem Niederschlage des Tactes fallen, wie hier: Fig. 59.

alsdenn ist der zweyte Tact die schlechte Hälfte eines rhythmischen Gliedes, so wie die zweyte Hälfte eines Tactes ein schlechtes Tactglied ist.

§. 19.

Wenn große Harmonisten etwas Heftiges ausdrücken, oder den Zuhörer überraschen wollen, bedienen sie sich der Freyheit, die Resolution der wesentlichen Septime ganz und gar zu übergehen; nähmlich, der durch die Resolution desselben entstehende consonirende Accord wird ausgelassen, und an dessen Stelle gleich ein anderer dissonirender Accord genommen, der erst nach dem ausgelassenen Accord hätte folgen sollen, und dessen Dissonanz durch diesen wäre vorbereitet worden. So findet man oft statt dieses Ganges Fig. 60.

und dessen Verwechselungen, folgende Gänge: Fig. 61.

Bey allen diesen Gängen ist die Resolution der wesentlichen Septime übergangen, und die Grundharmonie ist wie von dem obigen zu verstehen, nähmlich: Fig. 62.

Gleiche Bewandtniß hat es mit folgenden Exempeln, obgleich der an die

Stelle des ausgelassenen anschlagende Accord nicht dissonirend, sondern consonirend ist: Fig. 63.

Das erste Exempel sollte eigentlich heißen: Fig. 64.

der zweyte Accord aber ist übergangen worden. Aus dem zweyten Exempel erhellet, daß, wenn der Quintsextenaccord, den Rameau und seine Anhänger mit aller Gewalt zu einen Grundaccord machen wollen, auf einer guten Zeit angebracht ist und ohne Resolution fortschreitet, alsdann ein Uebergang der Resolution vorgehe, und daß das Exempel folgender Maßen zu verstehen sey: Fig. 65.

Es findet also hier eben so wenig ein Grundaccord von der sogenannten hinzugefügten Sexte statt, als bey französischen halben Cadenzen, wo dieser Accord auf eine schlechte Zeit fällt, und durchgehend ist. (S. den vorherg. §.) Und in der That, wenn man in solchen Sätzen keinen Uebergang der Resolution annehmen, sondern den Quintsextenaccord zum Grunde legen will, wie wird man zu folgendem Exempel sich eine natürlich fortschreitende Grundharmonie vorstellen können? Fig. 66.

Welche Folge von Grundharmonien liegt hier im Gefühle? die Rameauische? Fig. 67.

bey der man gar nicht erräth, wie die zwey ersten Accorde auf einander folgen können: oder fühlt man nicht vielmehr, daß zwischen dem ersten und zweyten Accord ein Uebergang der Resolution vorgegangen sey, und daß die Folge der Harmonie nothwendig diese sey? Fig. 68.

wovon der zweyte Accord übergangen ist. Wie würde es um den Accord de la Sixte ajoutée aussehen, wenn das oben gegebene Exempel folgendergestalt gesetzet wäre, welches doch gar nicht ungewöhnlich seyn würde: Fig. 69.

Unmöglich wird man es sich einfallen lassen können, hier, wo im Baß Fx steht, F mit dem Quintsextenaccorde zum Grunde zu legen; und doch wollen die Rameauer von keinem andern Grundbaß wissen: Vielleicht erhöhen sie ihren Grundton auch um einen halben Ton, und geben der Grundharmonie folgende Fortschreitung: Fig. 70.

Das wäre doch zu arg. Wie leicht werden solche Gänge hingegen verständlich, wenn man dem geraden Weg, den die Natur überall geht, nachfolgt; und erwägt, daß der Quintsextenaccord eine Verwechslung des Septimenaccordes sey, daß in dem gegebenen Exempel seine natürlichste Fortschreitung in den Dreyklang von G geschehe, auf den der Dreyklang von C folge, daß der Tonsetzer, des Ausdrucks und des Gesanges der Stimmen wegen, den ersten Dreyklang übergangen, und statt dessen gleich den folgenden hören lasse, so wie dieses bey mehreren Accorden geschiehet, deren Uebergang den Faden der natürlichen Fortschreitung nicht zerreissen und den Zuhörer wohl frappiren, aber ihm nicht beschwerlich seyn kann: Und wie unnöthig ist es doch, das System der Harmonie, das auf so simpeln Stützen ruht, durch so viele groteske Massen zu beschweren, bloß damit man bey schwachen Köpfen für gelehrt erscheine, und wohl gar für den Erfinder der Harmonie gehalten werde, die doch lange vorher schon erfunden und empfunden, aber nicht so verunstaltet war. Dem alten Bach war gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen; er hat alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr, als alles werth ist, er hat sie alle in Ausübung gebracht: kein Systematiker ist im Stande, mit allen Speculationen nach ihm etwas Neues hervorzubringen: und doch lassen sich alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord; auch wird man in seinen Verdoppelungen niemahls gewahr werden, daß er einen andern Accord zum Grunde gelegt habe. Wer würde diesem Manne, wenn er noch lebte, belehren können, daß er aufs Gerathewohl gesetzet habe, daß die Harmonie erst nach ihm erfunden oder wenigstens ins Reine gebracht worden sey, daß ein Quintsextenaccord, ein übermäßiger Sextenaccord, ein verminderter Septimenaccord, ein Undecimen- Tredecimen- und Apollo mag wissen, welche Accorde mehr existirten, die keine Verwechslungen von andern Accorden waren, deren Entdeckung man einem neuern Franzosen zu verdanken habe, dessen practische Ausarbeitung übrigens mehr fehlerhaft als richtig sind, und weit weniger Wissenschaft und Kenntniß der Harmonie verrathen, als die Ausarbeitungen seiner bessern Vorgänger und

Zeitgenossen, sowohl seiner eigenen, als auch anderer Nationen? — Doch wir kehren zu unserer Materie zurück.

Daß mehrere dissonirende Accorde, wenn sie ohne Resolution bleiben, auf einer schlechten Zeit durchgehend, hingegen auf einer guten Zeit, wo nothwendig eine Harmonie zum Grunde liegt, nur mit Annehmung des Ueberganges der Resolution verstanden werden können, erhellet aus den beyden letzten Exempeln von oben, wo bey Nr. 3. der Sextenaccord von A natürlicher Weise nicht auf den vorhergehenden Accord folgen könnte, wenn der Dreyklang von C nicht übergangen wäre: desgleichen ist bey Nr. 4. nach der zweyten Baßnote die Resolution der Septime, wozu der wesentliche Septimenaccord von G gehört, übergangen worden. Selbst die Resolution der zufälligen None, wenn sie mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann übergangen werden, wie aus folgendem enharmonischen Gang zu ersehen ist: Fig. 71.

der eigentlich so zu verstehen ist: Fig. 72.

Der Accord der Resolution aber ist übergangen, und an dessen Stelle gleich der folgende genommen worden. Ausser dieser None, die mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann die Resolution der zufälligen Dissonanzen niemahls übergangen werden. Wenn man daher bey guten Harmonisten eine Quarte vom Baßton antrifft, die nicht resolvirt, so ist diese Quarte nicht die zufällige dissonirende, die statt der Terz steht, sondern sie ist entweder die consonirende, oder sie ist die Terz von dem Septimenaccord des Grundbaßes, wie bey dem Secundenaccord.

§. 20.

Was Anticipation, Retardation und Verwechslung der Resolution sey, und wie dadurch in der Grundharmonie keine Veränderung bewirket werden könne, bedarf wohl keiner Erklärung. Indessen verdient doch hier angemerkt zu werden, daß der bekannte auf- oder niedersteigende Sextengang: Fig. 73.

blos seinen Grund in der Anticipation und Retardation habe, ohne dem man ihn nicht würde entschuldigen können. Unmöglich können diese stufenweise nach einander anschlagende Sextenaccorde so viele Verwechslungen des Dreyklanges seyn. Wie kämen in einer so kurzen Zeit C dur, D moll, E moll u. s. w.

die gar keiner so engen Verbindung unter sich fähig sind, nach einander vor, ohne unser Ohr zu beleidigen? Folgende Auflösung dieser Folge von Sextenaccorden zeigt, daß sie nichts weniger als Sextenaccorde, sondern Anticipationen in der Oberstimme, und auf sehr natürlich fortschreitenden Grundharmonien gebauet sind. Fig. 74.

Oder ist der Gang so: Fig. 75.

so können es auch Retardationen in den unteren Stimmen seyn, wie aus folgender Auflösung erhellet: Fig. 76.

Folgendes, und dem ähnliche Exempel gehören auch hieher: Fig. 77.

Die Sexte über der zweyten Baßnote wird des guten Gesanges oder anderer Umstände wegen anticipiret: an ihrer Statt sollte die Septime stehen, und die Sexte erst nach der Septime folgen, wie hier Fig. 78.

Daher ist der Grundbaß von dem obigen Exempel, wie von diesem zu verstehen, nähmlich Fig. 79.

In Ansehung der Verwechselung der Resolution merken wir an, daß solche nur bey der wesentlichen Septime und deren Verwechslungen statt finde; die Resolution der zufälligen Dissonanzen kann so wenig verwechselt, als übergangen werden, es sey denn in Recitativen.

§. 21.

Bey Orgelpuncten, wo über einen liegenden Ton im Baße, oder in der Oberstimme, oder auch, wiewohl selten, in einer Mittelstimme, meistentheils am Ende eines fugirten Tonstücks, eine Folge von Harmonien gebauet ist, die mit dem liegenden Ton nicht ganz in Verbindung stehen, wird dieser Ton nicht in Betracht gezogen, sondern die Grundharmonie hat mit den gehenden Stimmen zu thun, die unter sich eben so regelmäßig ausgearbeitet seyn müssen, als wenn der liegende Ton nicht da wäre. Da der Orgelpunct eine Freyheit ist, sich von dem Accord des liegenden Tones, der entweder die Tonica oder die Dominante, doch mehrentheils lieber die letztere ist, zu entfernen, und sich ihm allmählig wieder zu nähern, welches, wenn es zur rechten Zeit angebracht ist, dem Ohre sehr schmeichelt, so wird dabey die Vorsicht gebraucht, keine Accorde hören zu lassen, die zu weit vom Ziele führen und die Zurückkommung schwer

machen würden. Daher ist dieser bekannte Gang auch als eine Art von Orgelpunct anzusehen, ob er gleich nicht immer in contrapunctischen Stücken allein vorkömmt. Fig. 80.

Mit dem Secundquartseptimenaccord geschiehet bey dem ersten Exempel die Entfernung von der Harmonie des liegenden Baßtones, und mit dem folgenden Accord geschiehet die Annäherung wieder zu demselben zurück. Dieselbe Bewandtniß hat es mit dem zweyten Exempel. Da nun der liegende Ton in solchen Fällen nicht in Betrachtung kömmt, so ist die Grundharmonie von dem ersten Exempel: Fig. 81.

und von dem zweyten: Fig. 82.

Man muß folgende Sätze nicht mit dem Orgelpunct verwechseln. Fig. 83.

Die Mehrheit der liegenden Stimmen zeigt hier die Grundharmonie an, zu welcher der Baß die auf- oder niedersteigende Tonleiter hören läßt, welches eigentlich nichts weiter als folgender erlaubter Satz ist: Fig. 84.

der nach Gutbefinden verziert und verlängert werden kann.

§. 22.

Dieses sind die Grundsätze, nach denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzet ist, es scheine oder klinge nun so räthselhaft es anfangs wolle, in zwey simple Grundaccorde auflösen läßt, auf denen die Harmonie ihr ganzes Gebäude errichtet hat. Nun frägt es sich: welcher Fortschreitungen ist denn der Grundbaß fähig? oder welche Grundharmonien können natürlich auf einander folgen? Dieses in allen Fällen richtig zu bestimmen, würde erfodert, daß jeder Dreyklang und jeder wesentliche Septimenaccord von einem gegebenen Ton besonders vorgenommen, und dessen mögliche und unmögliche Fortschreitungen von der Tonica, Dominante, Ober- und Untermediante rc. in die verschiedenen Grundaccorde dessen kleinen oder großen Secunde, Terz, Quarte u. s. w. angezeiget, und die Ursache von deren Möglichkeit und Unmöglichkeit in allen Fällen angegeben würde. Dieses würde für unser Vorhaben zu weitläuftig seyn. Wir begnügen uns daher, nur die natürlichsten

und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbasses, Anfängern zum Besten, zu berühren.

Diese sind erstlich die in der Quarte und Quinte: Fig. 85.

Zweytens: die in der Sexte oder Unterterz: Fig. 86.

Drittens: die in der Secunde, aber selten anders, als in folgendem Falle: Fig. 87.

Oft scheint der Grundbaß um eine Secunde fortzuschreiten, und im Grunde ist es doch nicht so, wie in folgendem Exempel: Fig. 88.

Dem Anschein nach sind dieses lauter Dreyklänge, und der Baß des Exempels scheint der Grundbaß zu seyn, der von dem zweyten zum dritten Accord um eine Secunde fortschreitet: Aber der zweyte Accord verträgt die Sexte neben sich, und ist daher kein Grundaccord, sondern ein Quintsextenaccord, der die Unterterz des Baßtones zum Grundton hat, wodurch die Fortschreitung in der Secunde aufgehoben wird. Hierauf hat man wohl Acht zu geben; denn auch dadurch, daß ein in dem Accord nicht befindliches Intervall zu demselben nachgeschlagen werden kann, wird die Grundharmonie verändert, wie in folgendem Exempel: Fig. 89.

Daher ist der Grundbaß von diesem Exempel nicht: Fig. 90.

sondern richtiger: Fig. 91.

Nur wenn der Uebergang zu plötzlich geschiehet, und die Absicht des Tonsetzers ist, durch eine unerwartete Fortschreitung zu frappiren, wie z. E. Fig. 92.

läßt sich nicht wohl nach dem von der zufälligen Sexte vorgehaltenen Aaccord des ersten Exempels die Sexte nachschlagen, ob sie gleich in andern Umständen zu demselben nachgeschlagen werden könnte. Der Grundbaß dieses Exempels: Fig. 93.

ist daher diesem Fig. 94.

vorzuziehen, weil er der Absicht gemäßer, und in diesem Fall natürlicher ist. Eben der Grundbaß gilt von dem zweyten Exempel um so viel mehr, da durch die zu dem Aaccord hinzugekommene Septime der nachzuschlagende Fis-

accord um so viel weniger im Gefühle liegt. In solchen Fällen kann die Fortschreitung des Grundbaßes in der Secunde sehr wohl statt finden.

Alle übrige mögliche Fortschreitungen gehen mehr oder weniger über die Gewöhnlichkeit hinaus, und sind daher unter vielerley Bedingungen eingeschränkt, die alle und jede hier anzuführen, den Plan dieses Werks weit übersteigen würden. Lehrbegierige, die die Ausarbeitungen großer Harmonisten fleißig studiren, und auf die Folge der Grundaccorde Acht haben, werden nach unseren gegebenen Lehrsätzen, die außerordentlichern Fortschreitungen des Grundbaßes leicht bemerken, und aus der Behandlung erkennen, wann und wie sie möglich sind.

§. 23.

Nachstehende Fuge von Joh. Seb. Bach, die bis auf diesen Tag auch großen Männern unserer Zeit unauflöslich geschienen hat, mit denen nach unsern Lehrsätzen daraus natürlich hergeleiteten Grundaccorden, möge als ein Beweis alles dessen dienen, was vorhergegangen ist. Wir glauben uns auf die Natur der Sache selbst zu gründen, wenn wir behaupten, daß diese Grundsätze von der Harmonie nicht allein die wahren, sondern auch die einzigen sind, nach denen diese Fuge erkläret, und überhaupt alle anscheinende Schwierigkeiten in den übrigen Ausarbeitungen dieses größten Harmonisten aller Zeiten *) aufgelöset

*) Schwerlich wird jemand, der ein Kenner der Kunst ist, dieses Lob übertrieben finden. Wenn man dabey die erstaunende Fertigkeit dieses Mannes auf dem Claviere sowohl, als auf der Orgel; seine bewunderswürdige gelehrte Art vielstimmig zu fantasiren; und die Menge seiner Ausarbeitungen, die uns von ihm übrig geblieben, und alle Muster der Kunst sind, in Erwägung zieht; so sieht man mit Mitleiden auf das schiefe Urtheil eines in der Musik sehr schlecht bewanderten Recensenten herab, der in dem XXII. Stück der Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen auf der 174. Seite sich nicht zu sagen scheuet, daß die schöne Stelle Gesners, — der in seiner neuen Auflage des Quintilian auf der 61. Seite in einer Anmerkung Gelegenheit nimmt, den Verdiensten des sel. Bach völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — eben so gut und vielleicht noch besser auf Vogler, als auf den alten Joh. Seb. Bach passe rc. Frägt man nun, wer ist dieser Vogler? so erfährt man nach vielen Erkundigungen endlich, daß er Burgemeister und Organist in Weimar, und ein Schüler von Bach, aber bey weitem noch keiner seiner ersten Schüler gewesen sey.

und verständlich gemacht werden; und daß im Gegentheil alle Musik, die sich nach diesen Grundsätzen nicht auf eine natürliche Fortschreitung der beyden Grundaccorde zurückführen läßt, unverständlich, folglich falsch und wider den reinen Satz gesetzet sey.

Damit die Richtigkeit unsers Grundbaßes dieser Fuge desto eher in die Augen leuchte, ist ihr auf dem zweyten Claviersystem ein aus der Harmonie gezogener und ausgesetzter Generalbaß untergefüget. Das fünfte System enthält den Grundbaß mit allen zufällig dissonirenden Accorden, die bey der Grundharmonie, die auf dem untersten System angezeiget ist, in keine Betrachtung gezogen werden. An ein Paar Stellen ist der Uebergang der Resolution eines dissonirenden Accordes (s. §. 19.) durch eine kleine Note im Grundbaß angedeutet. Fig. 95.

Nacherinnerung.

Man kann die Regel nicht zu oft wiederhohlen, daß man wohl auf die Fortschreitung eines jeden Accordes Acht haben müsse, indem derselbe Accord durch die Fortschreitung oft ein ganz anderer Accord ist, als er zu seyn scheinet. Daher fügen wir, Ungeübteren zu Gefallen, noch folgende Beyspiele von verschiedentlich fortschreitenden Accorden mit ihren Grundaccorden bey, deren Erklärung zwar aus dem Vorhergehenden schon erweislich ist, die aber dennoch manchen, der die Lehre von den Grundaccorden nicht vollkommen inne hat, oder dem das Gefühl einer natürlichen Fortschreitung noch fehlet, stutzig machen, und den richtigen Grundbaß verfehlen lassen könnten. Fig. 96.

In dem letzten Beyspiel hält der Tenor im Orgelpunct aus. S. §. 21. zurück.

Da wir es in dieser Nacherinnerung bloß mit Ungeübteren zu thun haben, denen die harmonischen Künste noch nicht so geläufig sind, daß sie die Auflösung der vorhergehenden Fuge in ihre Grundaccorde völlig verstehen sollten, so glauben wir, ihnen keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir derselben noch ein leichteres Präludium von demselben Verfasser mit der Auflösung des ersten Theiles nachfügen, und ihrem eigenen Nachdenken Gelegenheit geben, sich mit der Auflösung des zweyten Theiles, der nicht viel schwerer, als der erste ist, zu beschäftigen: Zu dem Ende haben wir zu dem zweyten Theil den Grundbaß weggelassen, damit jedweder die dazu gehörigen Grundnoten selbst dazu

finden möge. Nur zweyerley Fortschreitungen, die in diesem Präludium oft vorkommen, verdienen Aufmerksamkeit. Gleich bey dem zweyten Achtel des ersten Tactes könnte man glauben den F accord zu hören: aus der Fortschreitung aber dieses Accordes in den E dur accord des dritten Achtels erkennt man, daß es nicht der F, sondern der D accord mit der wesentlichen Septime sey. Jngleichen könnte man bey dem ersten Achtel des dritten Tactes den Dominantenaccord von A, nähmlich den wesentlichen Septimenaccord von E mit der großen Terz zu vernehmen glauben; da aber dieser Accord nothwendig bey dem vorhergehenden letzten Achtel des zweyten Tacts schon zum Grunde liegt, und mit Anfang des darauf folgenden Tactes natürlich in den Accord der Tonica fortschreitet, so ist auch hier nicht der Septimenaccord von E, sondern der vorgehaltene consonirende Quartsextenaccord von E zu verstehen, der die Unterquinte des Baßtones mit dem Dreyklange zum Grunde hat; woraus zugleich erhellet, daß Bach den consonirenden Quartsextenaccord von dem dissonirenden wohl zu unterscheiden gewußt, und jenen ohne Bedenken frey eintreten läßt, da dieser hingegen in seinen Werken niemahls ohne Vorbereitung angetroffen wird, wie wir uns über die Behandlung dieses Accordes im 8. §. weitläuftiger ausgedrückt haben. Fig. 97.

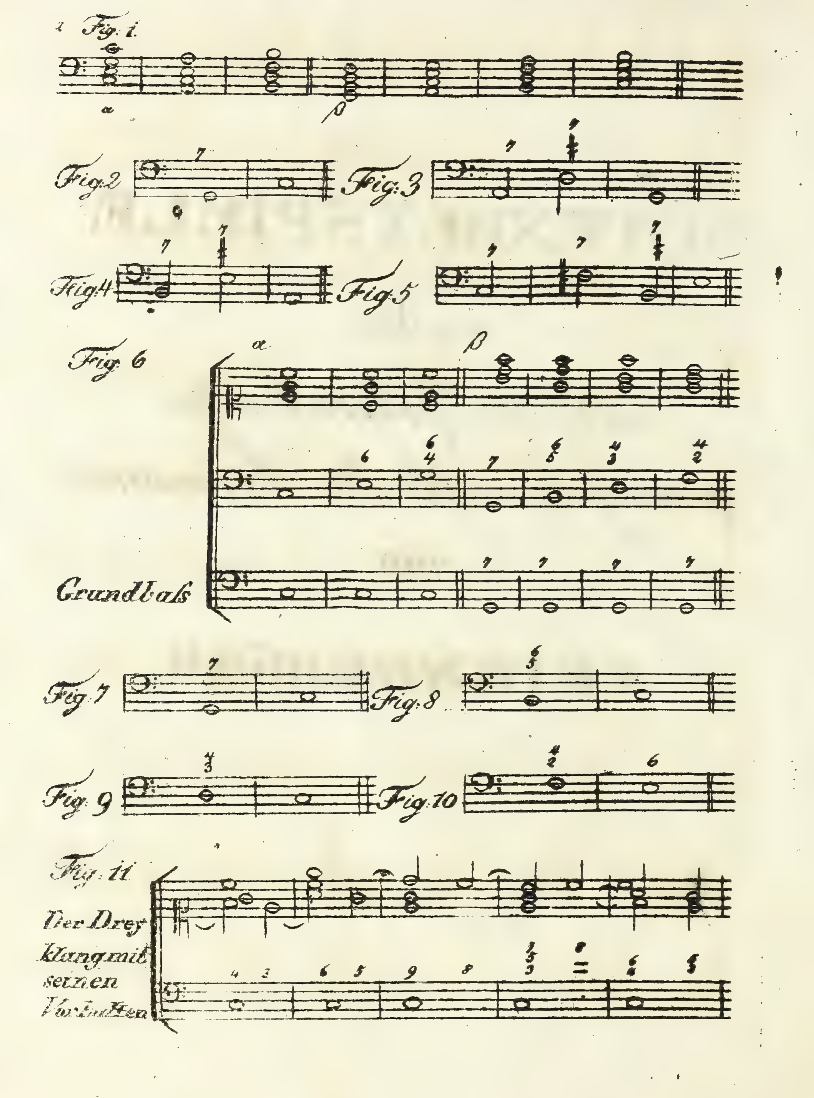
NOTENBEYSPIELE

zu die

wahren Grundsätze
zum Gebrauch der Harmonie

von

J. KIRNBERGER .


2
Fig: 1.
α
β
Fig:2
Fig:3
Fig:4
Fig:5
Fig: 6
α
β
Grundbaß
Fig:7
Fig:8
Fig: 9
Fig:10
Fig: 11
Der Dreyklang mit seinen Vorhalten


Der Sextenaccord mit seinen Vorhalten
Der Quartsextenaccord mit seinen Vorhalten


4
Der conſo-
nirende Ac-
cord, wen̄ der
Vorhalt im
Baſs ist
Fig 12
Der Septi-
menaccord
mit ſeinen
Vorhalten
Der Quint-
ſextenaccord
mit ſeinen
Vorhalten
Der Terz-
quarten
accord mit
ſeinem
Vorhalten


Der Secunden accord mit seinen Vorhalten
Der wesentliche Septimenaccord wen der Vorhalt im Bass ist.
Fig 13.



Fig. 14
7
6
4
6
4
5
3
Grundbass
7
Fig. 15
8
7
6
5
4
5
4
7
3
Grundbass
8
7
8
7
Fig. 16
6
b7
Grundbass
Fig 17

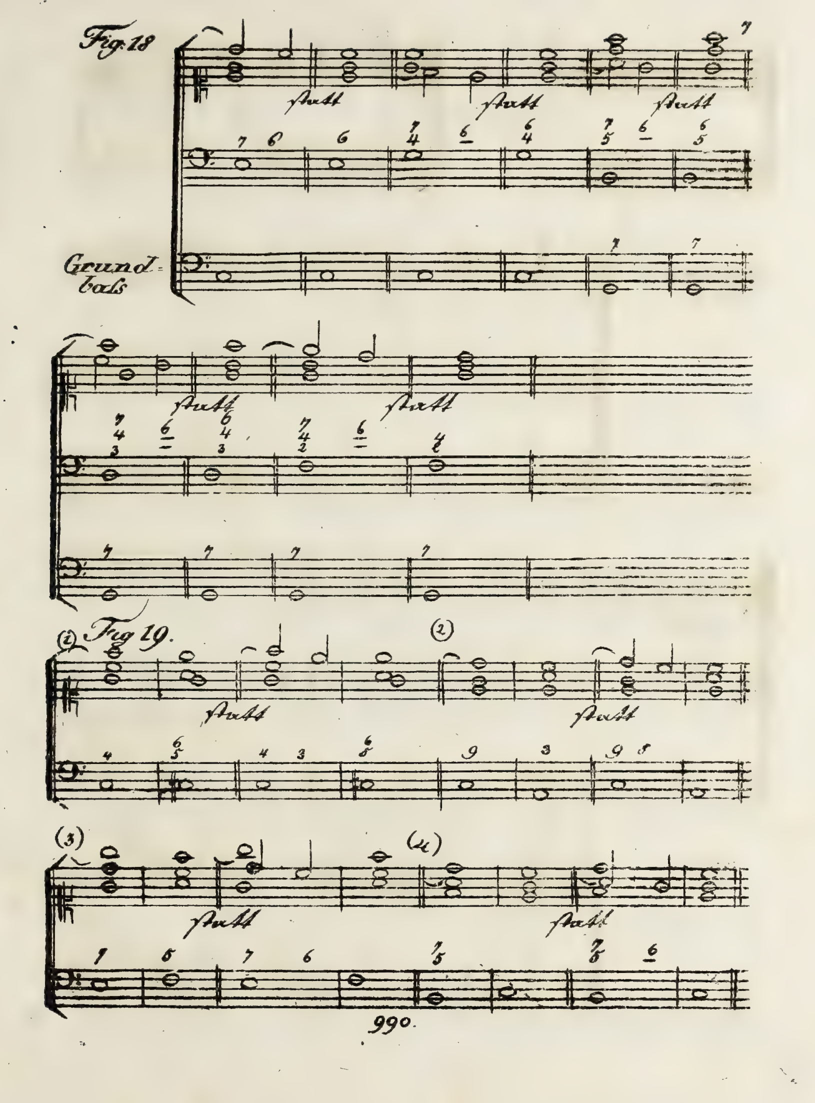


Fig. 18
statt
statt
statt
Grund=
bass
statt
statt
Fig. 19.
(1)
(2)
statt
statt
(3)
(4)
statt
statt


Fig. 20
oder in Moll
Fig. 21
Fig. 22
statt
oder
Grandbass
statt
oder
Fig. 23
Grandbass


Fig 24
Grund=
baſs.
Fig 25
u.a.m.
Grundbaſs



Fig 26
Fig 27
oder so
Fig 28
Fig 29
oder
Fig 30
Fig 31
Fig 32
Fig 33
Fig 34
Fig 35

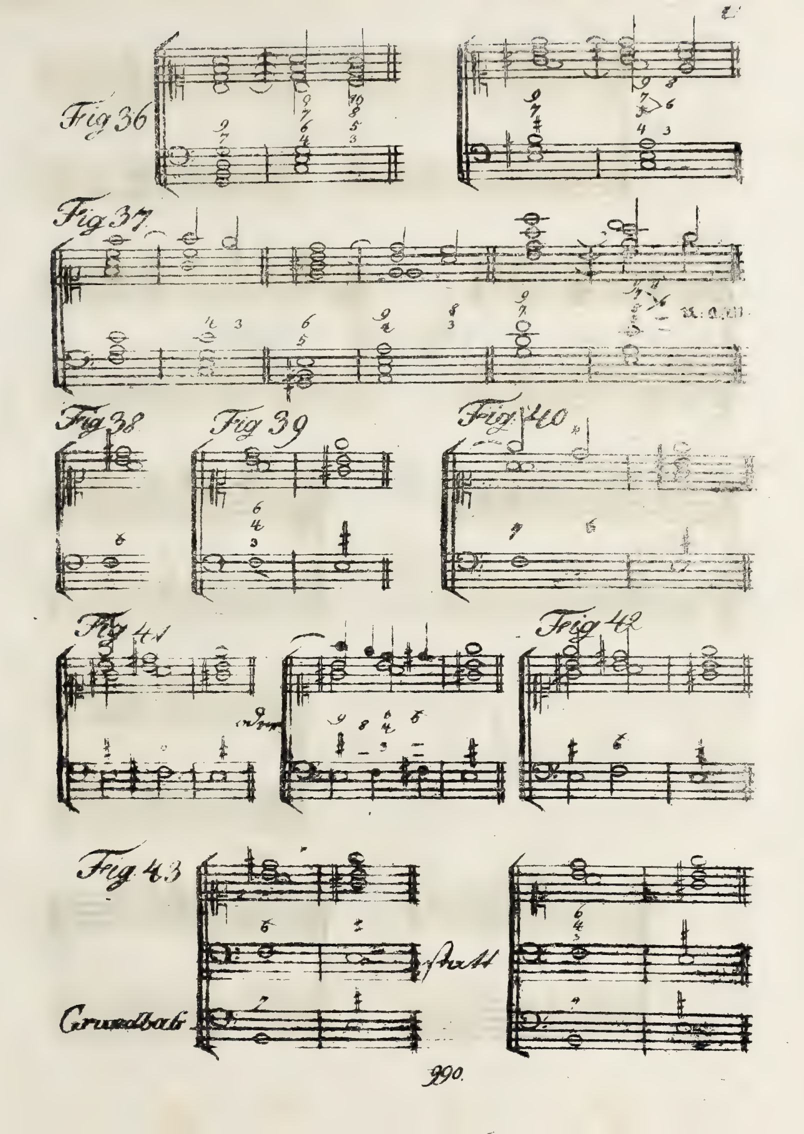
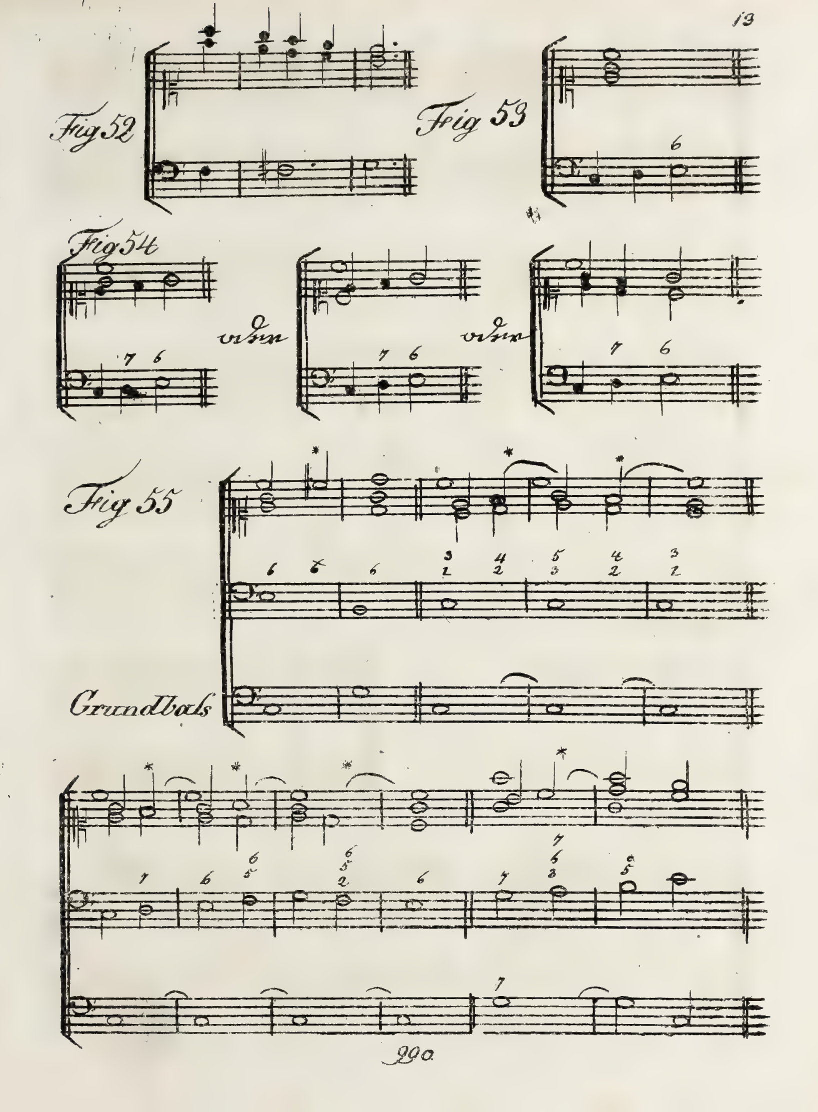
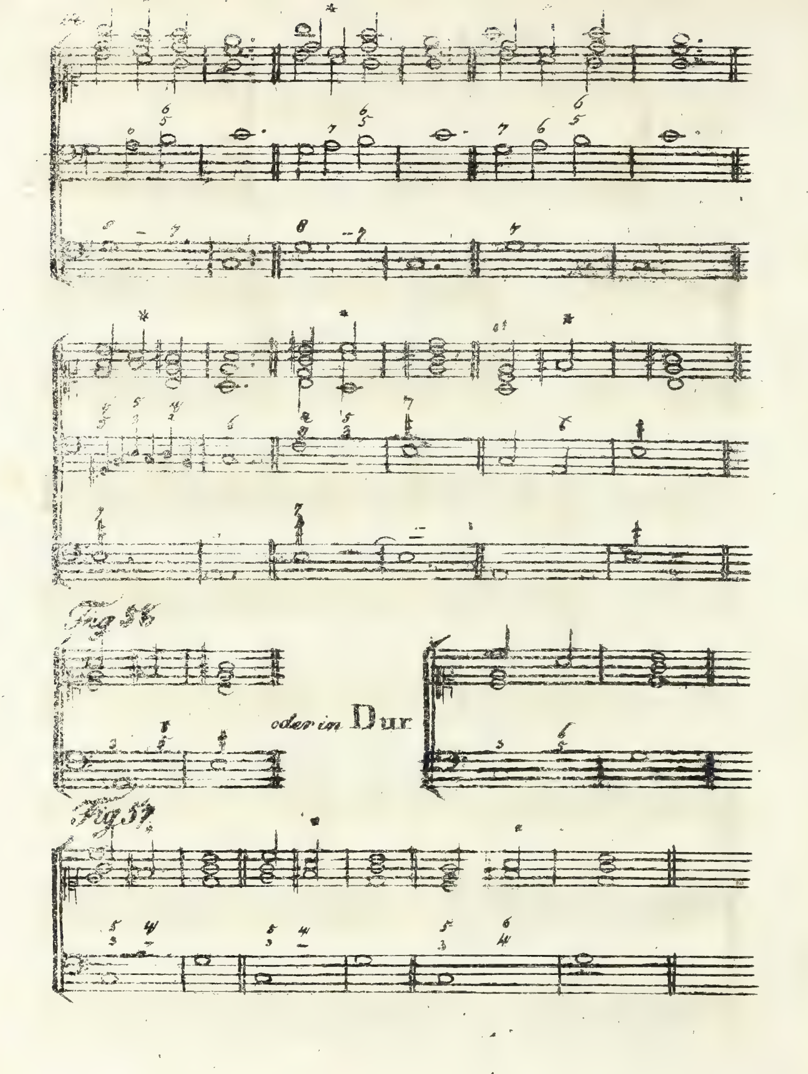
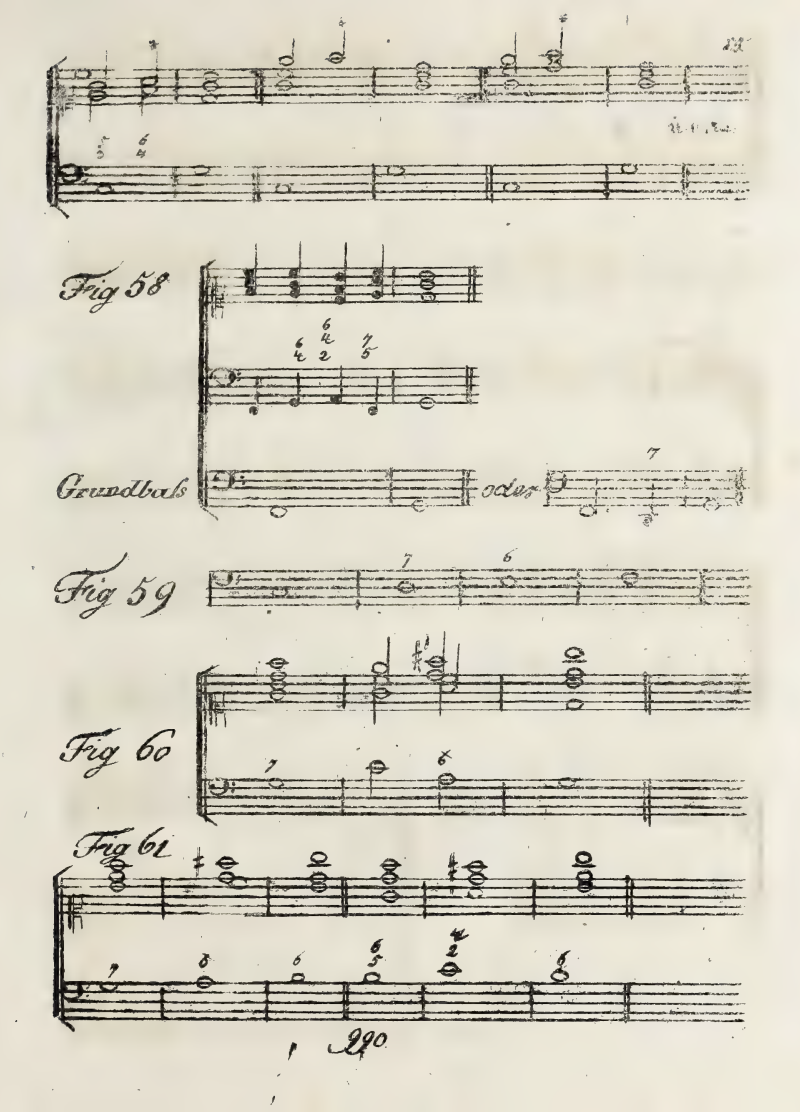
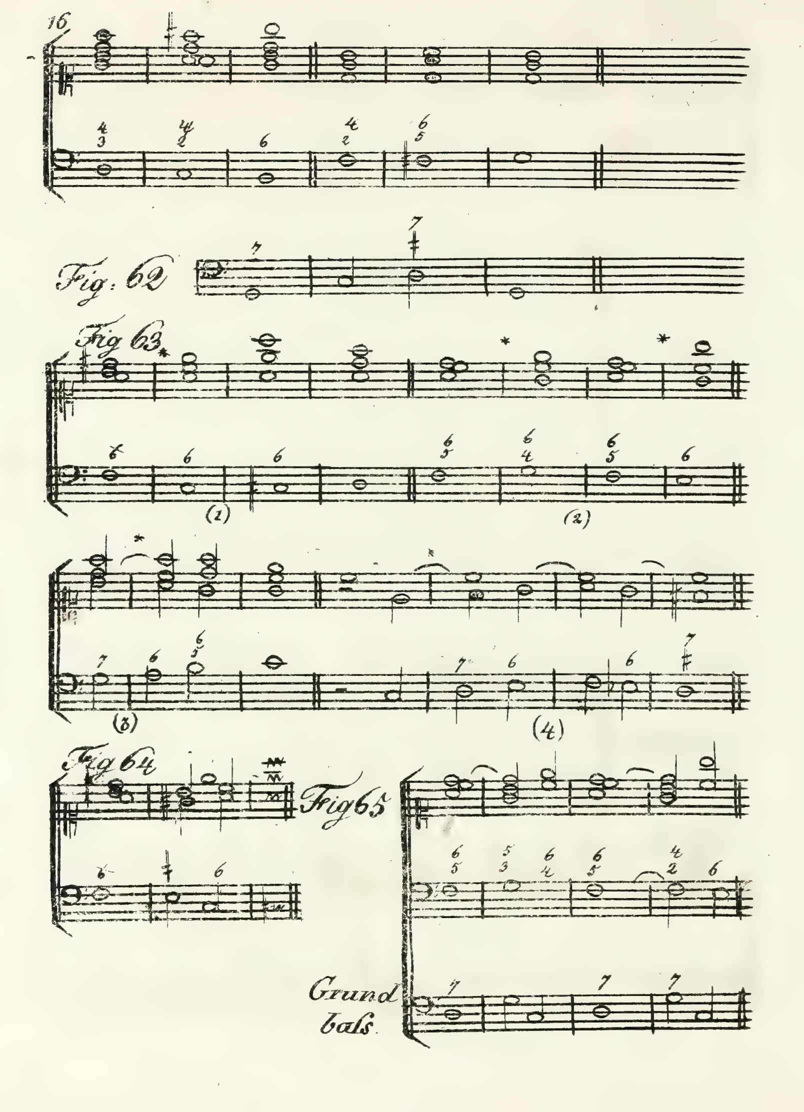

Fig 36
Fig 37
Fig 38
Fig 39
Fig 40
Fig 41
Fig 42
Fig. 43
Grundbaß


Fig 44
Fig 45
oder
Fig 46
oder
Fig 47
Fig 48
Fig 49
Fig 50
Fig 51


Fig 52
Fig 53
Fig 54
oder
oder
Fig 55
Grundbaſs
990


Fig. 56
oder in Dur
Fig. 57


Fig 58
Grundbaß
oder
Fig 59
Fig 60
Fig 61


Fig: 62
Fig 63
(1)
(2)
(3)
(4)
Fig 64
Fig 65
Grund
bass.


17
Fig 66
Fig 67
Fig 68
Fig 69
oder
Fig 70
Fig 71
Fig 72
Grundbaſs
990

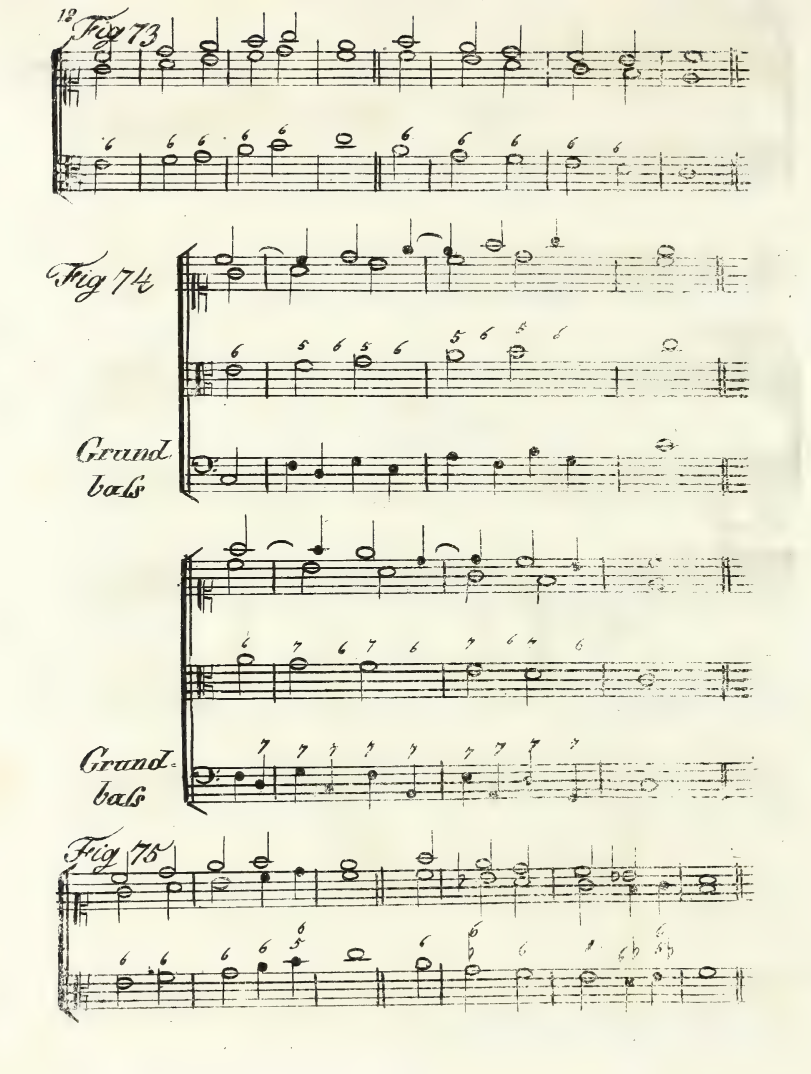
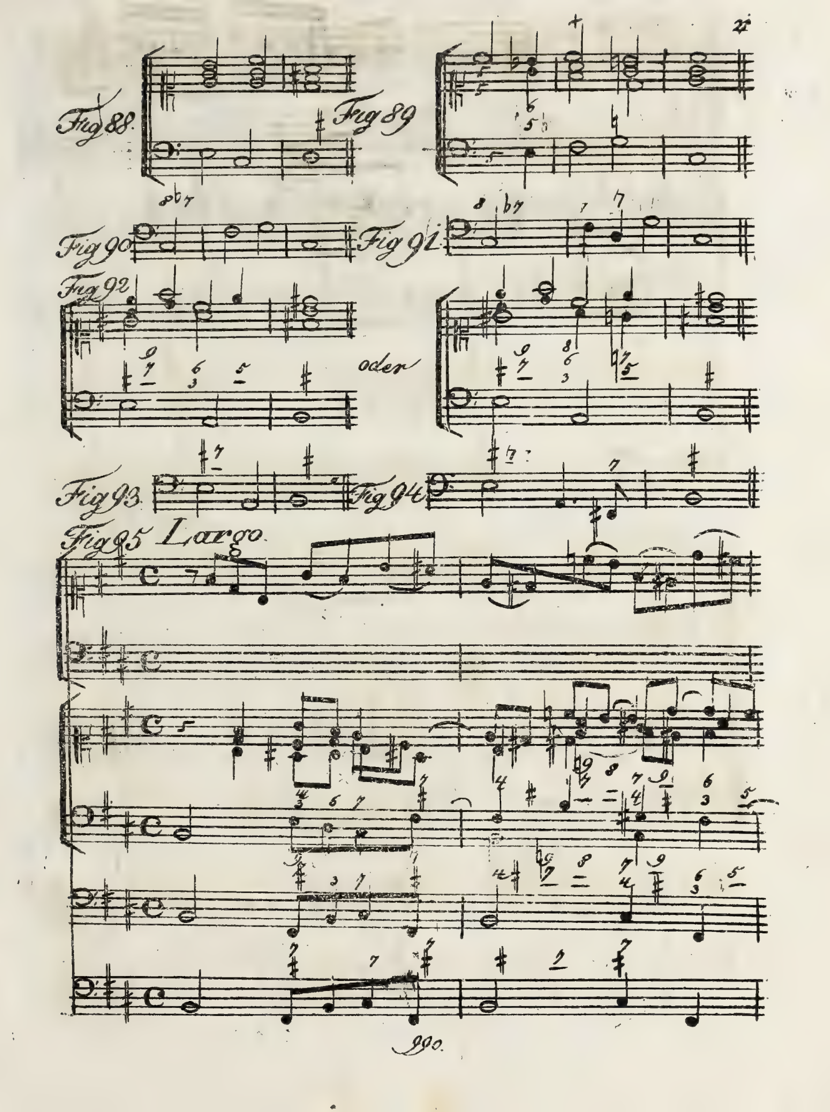
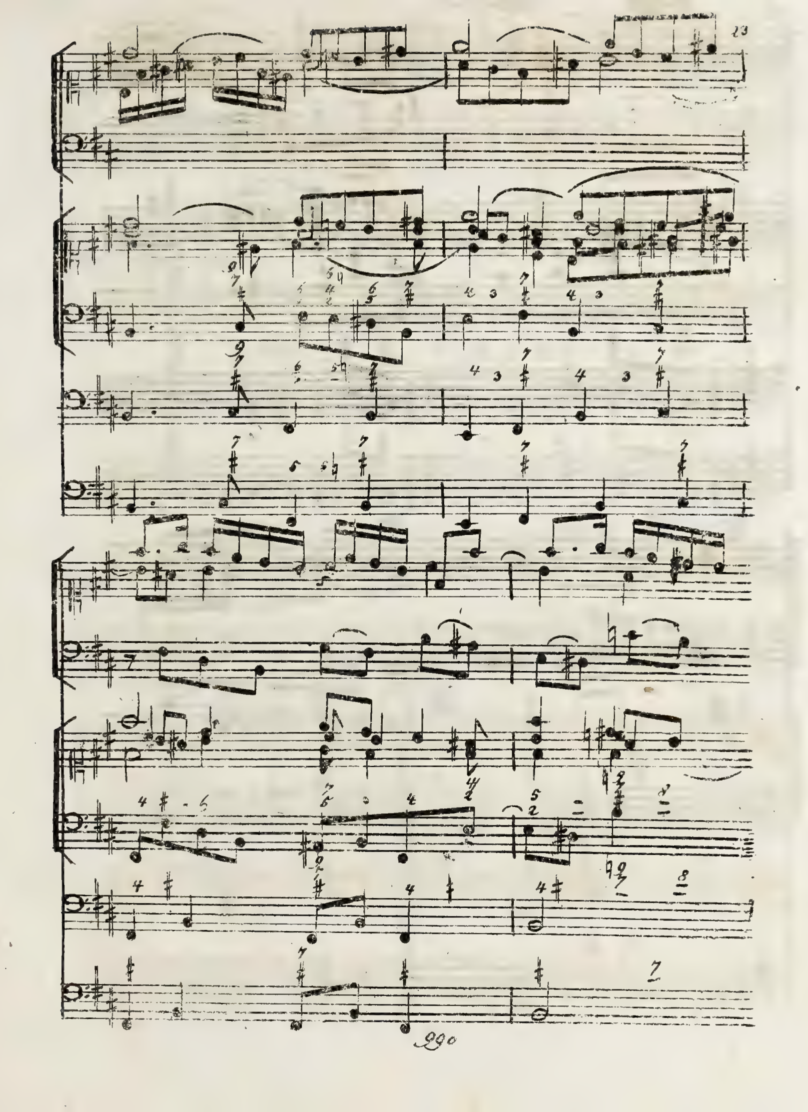

Fig 73
Fig 74
Grand bas
Grand= bas
Fig 75


Fig 76
Grund bass
Grund bass
Fig 77
Fig 78
Fig 79
Fig 80
oder

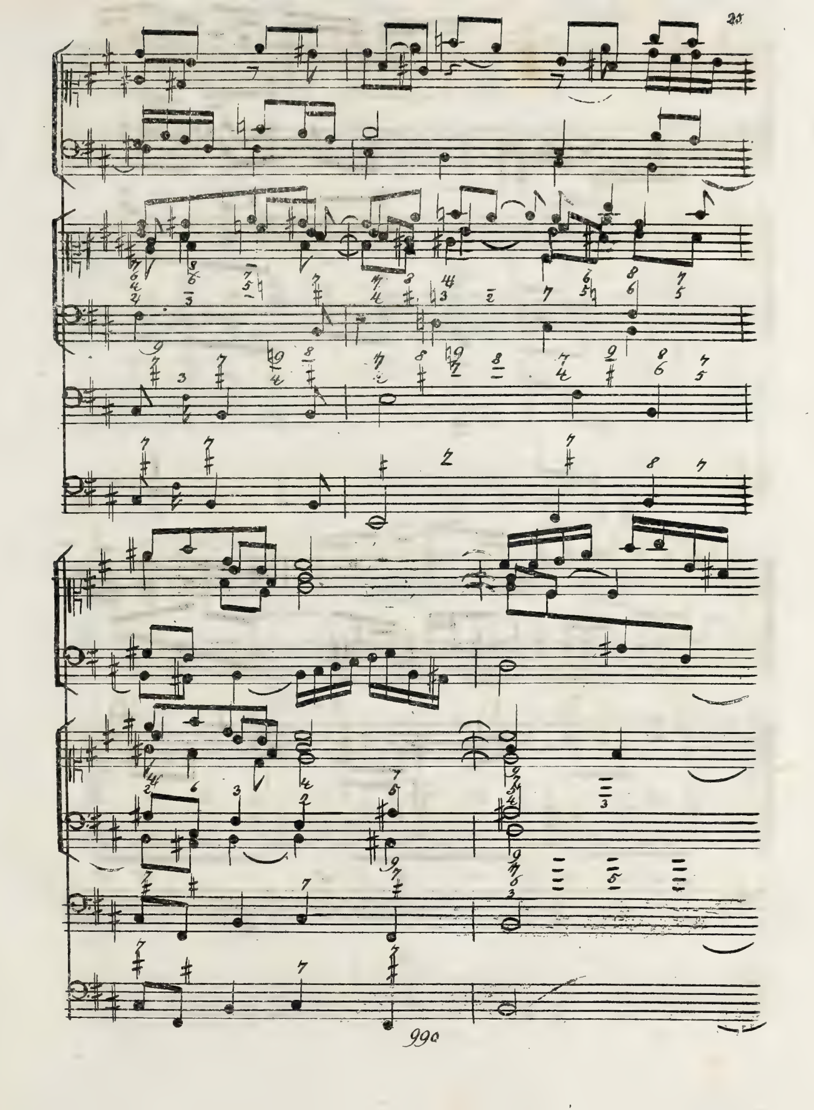

Fig 81
Fig 82
Fig 83
oder
Fig 84
Fig 85
oder
Fig 86
Fig 87

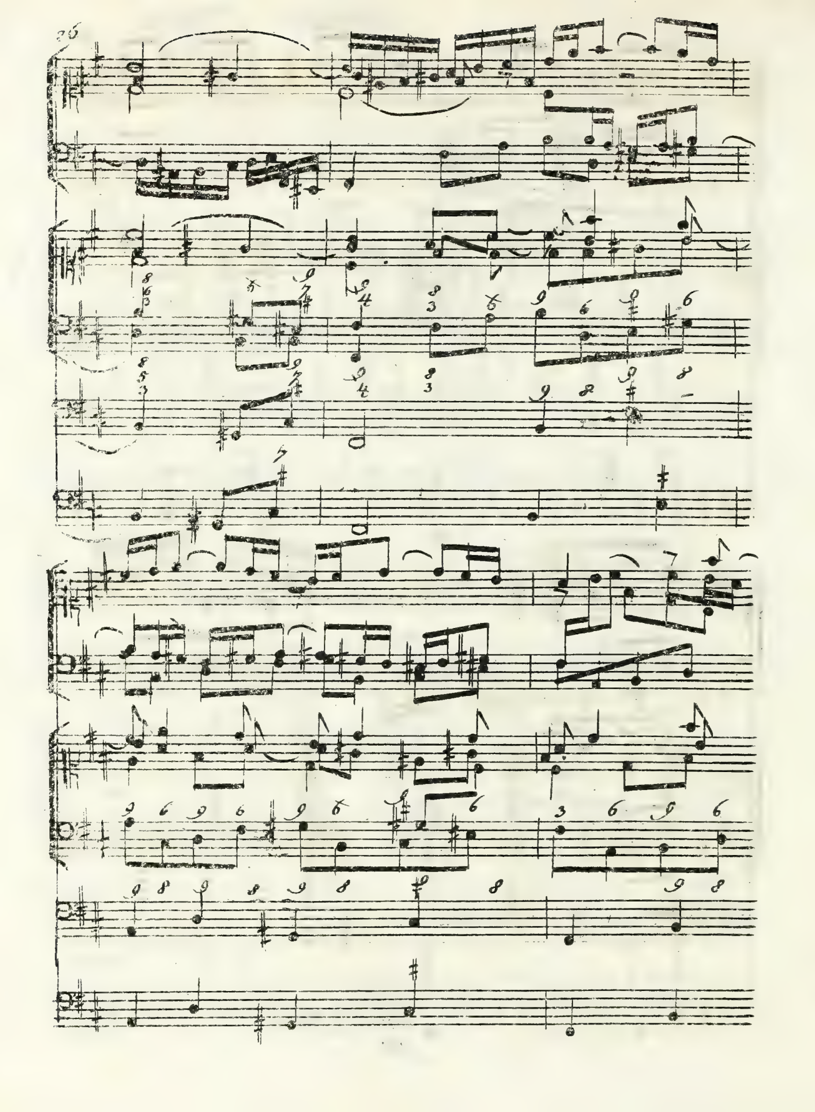

Fig 88.
Fig 89
Fig 90
Fig 91.
Fig 92
oder
Fig 93.
Fig 94
Fig 95 Largo.

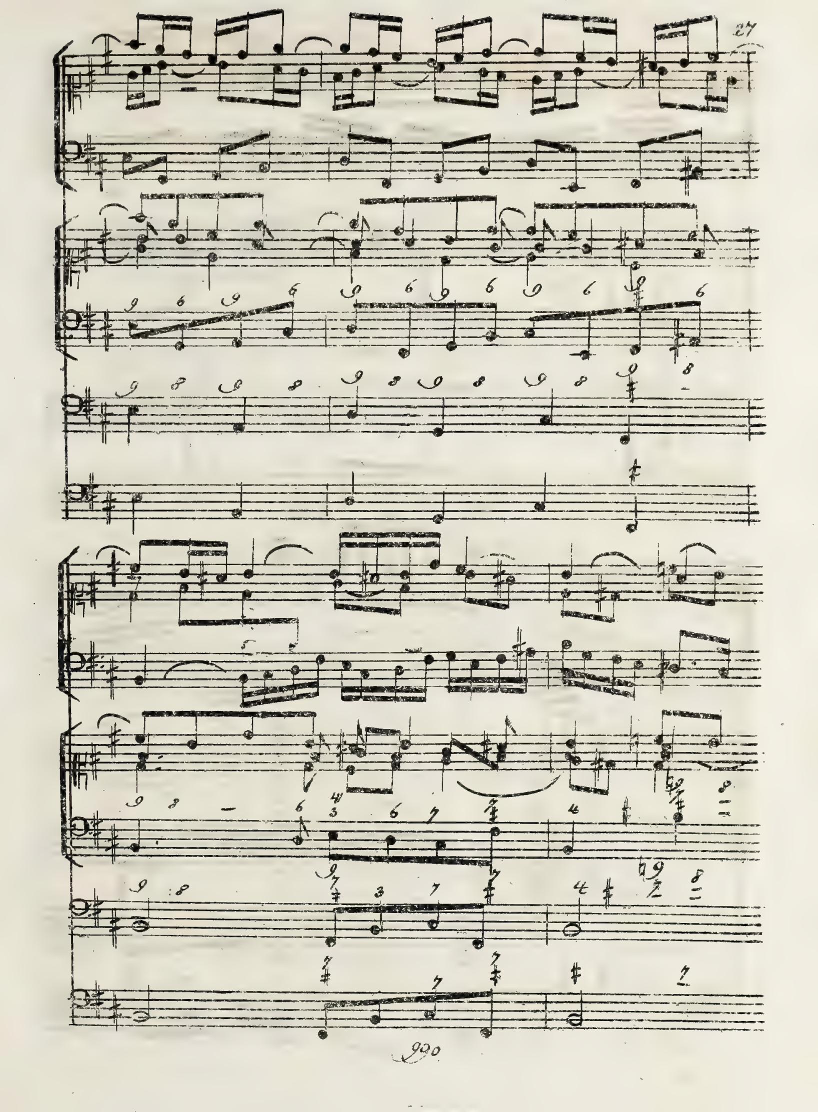




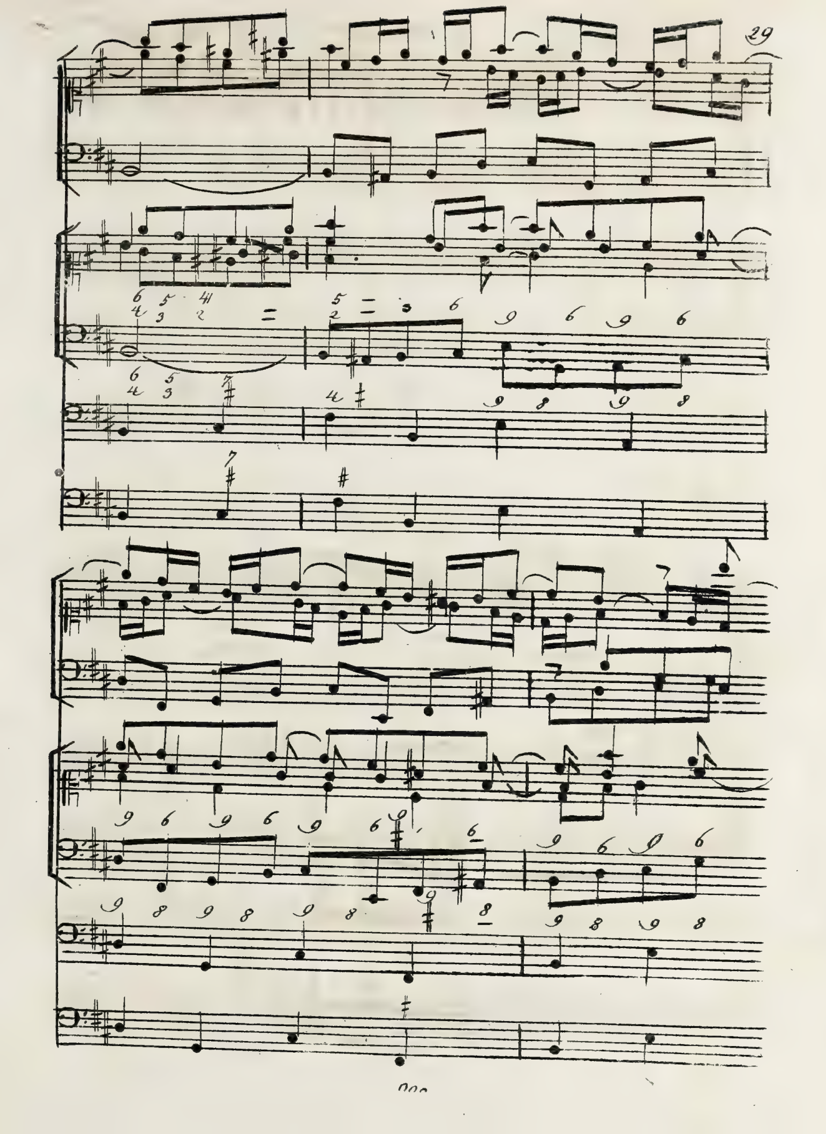








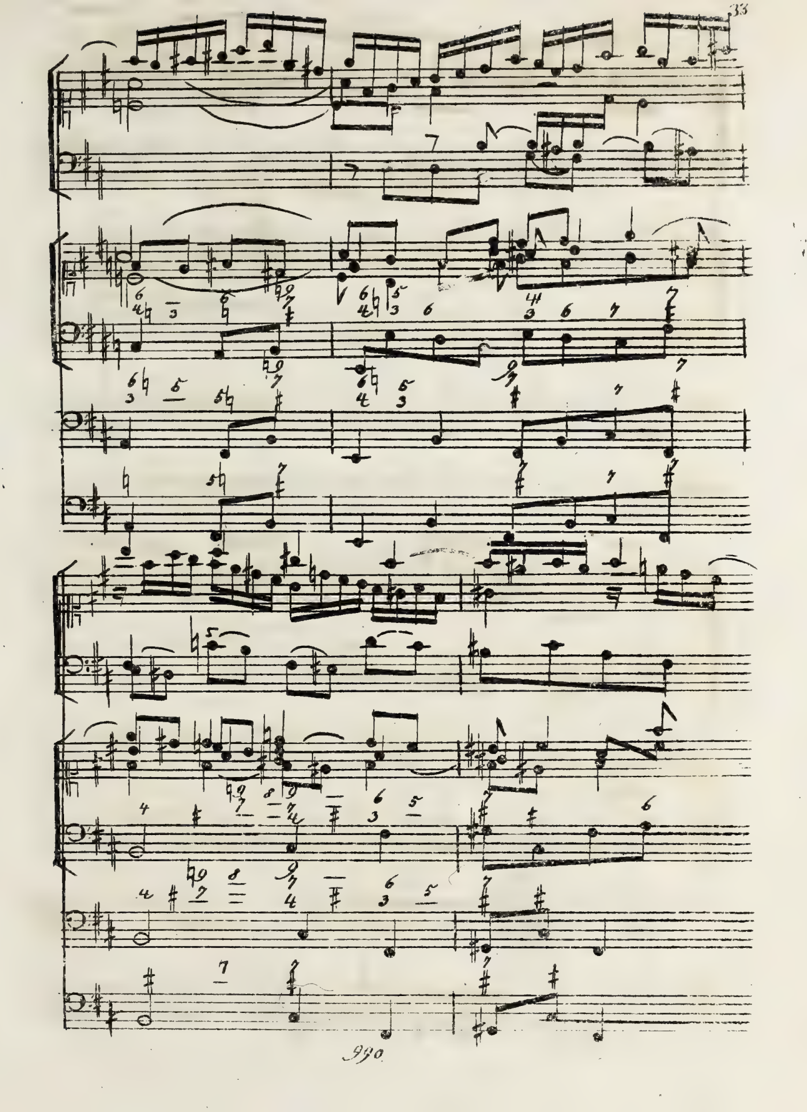




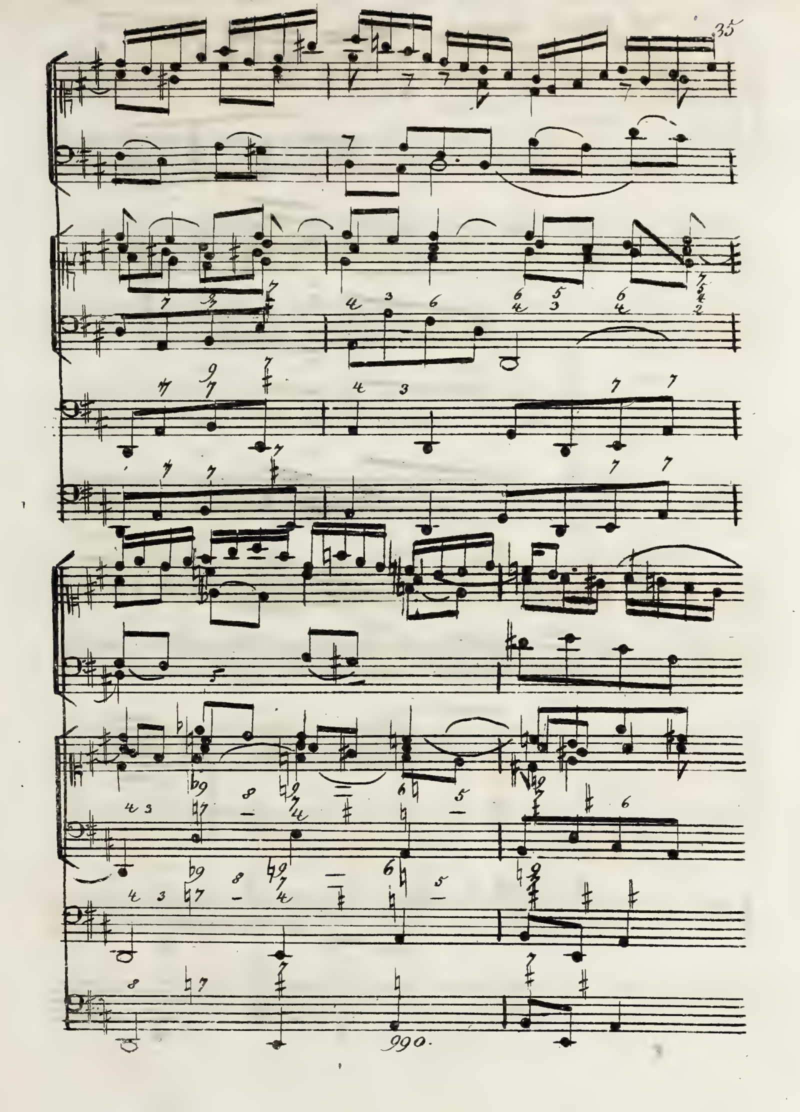














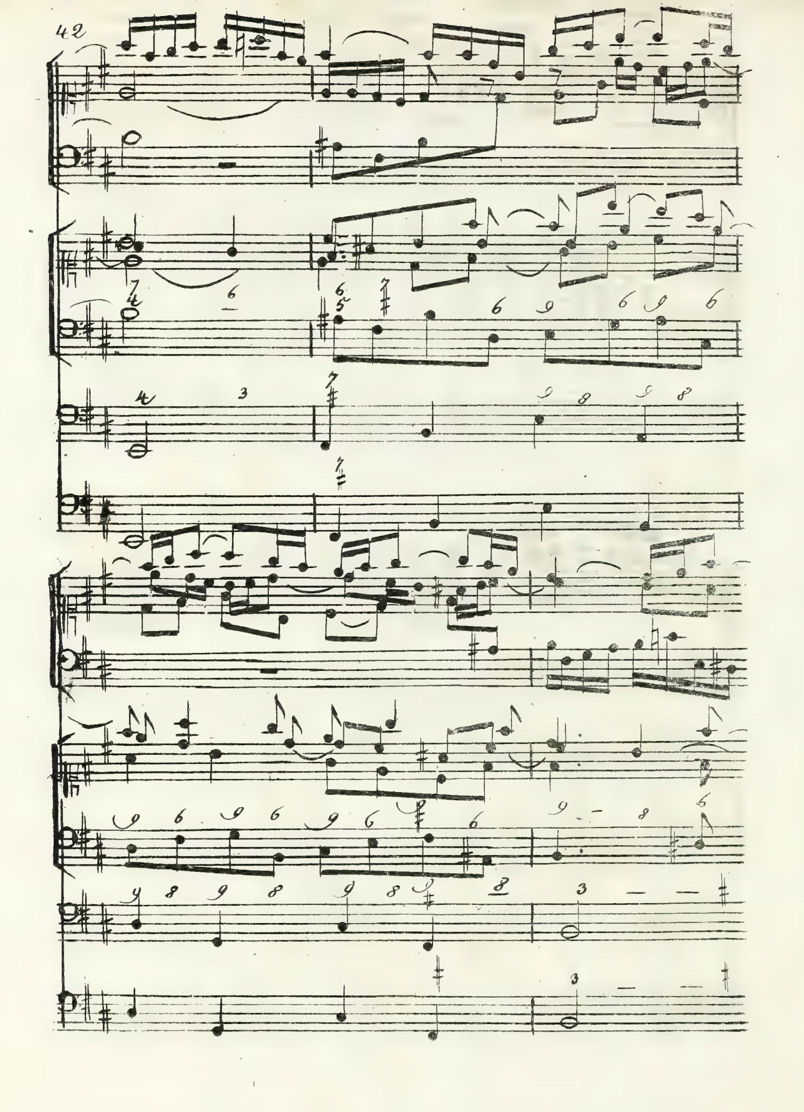




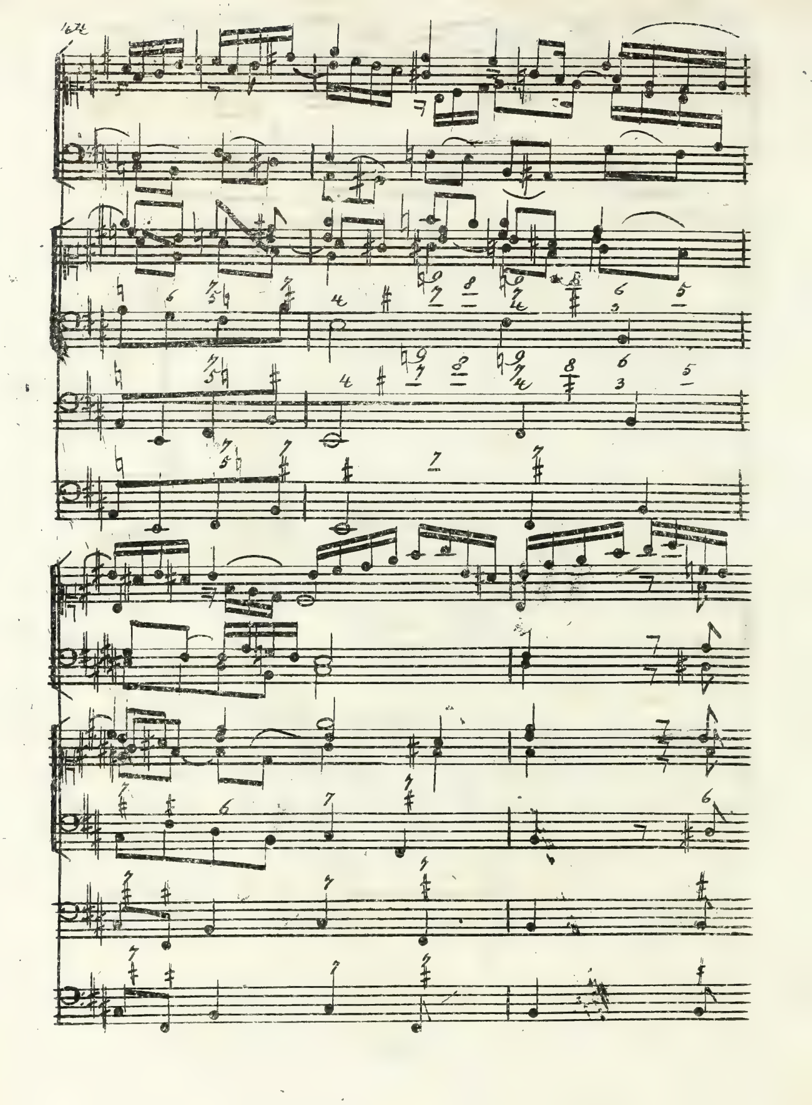












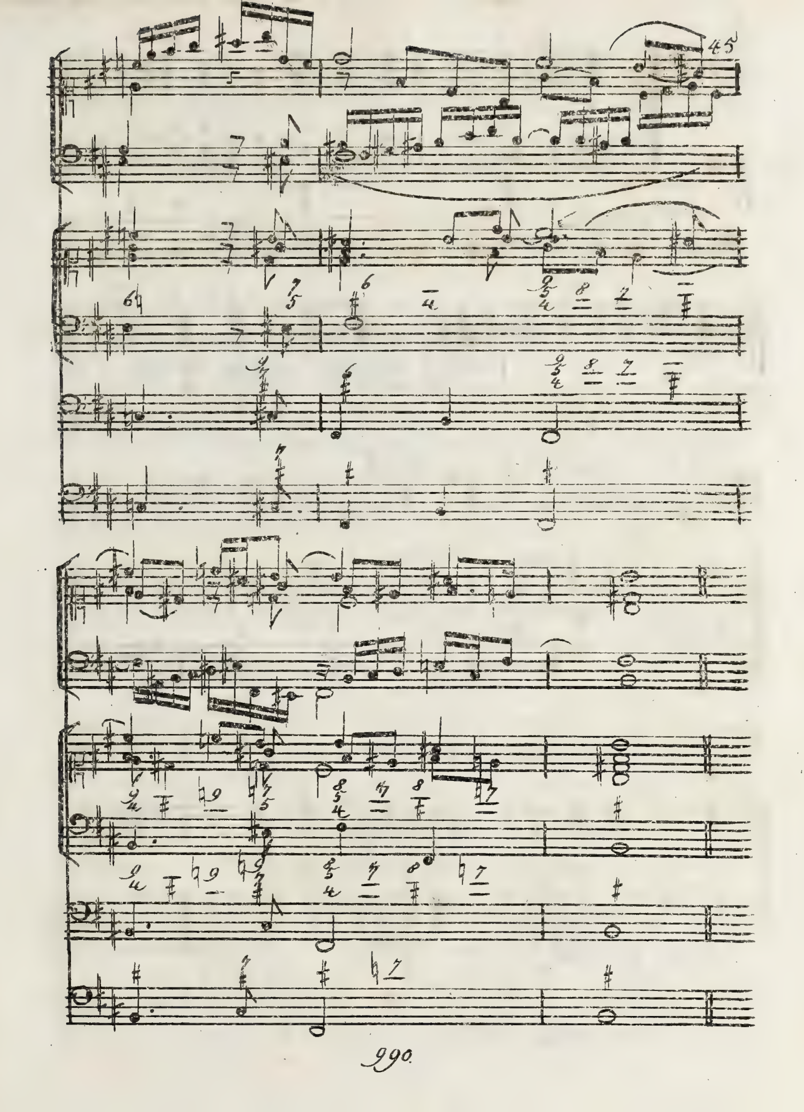
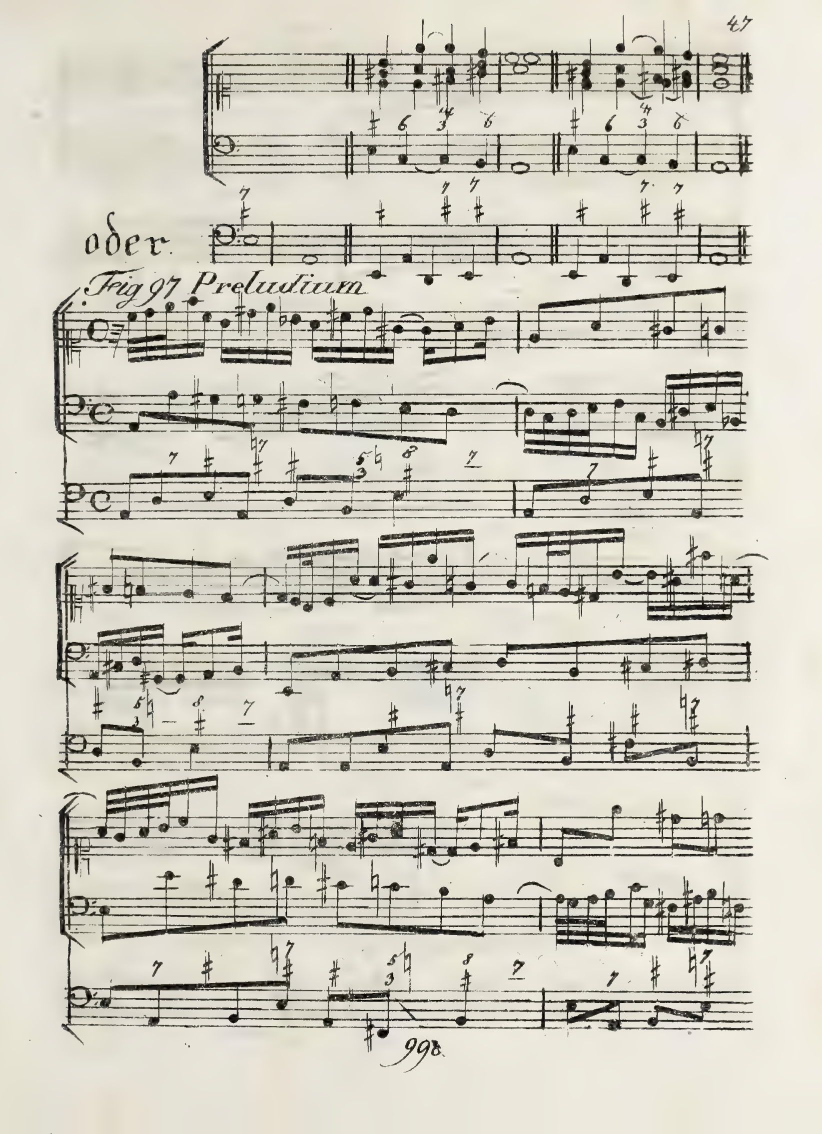


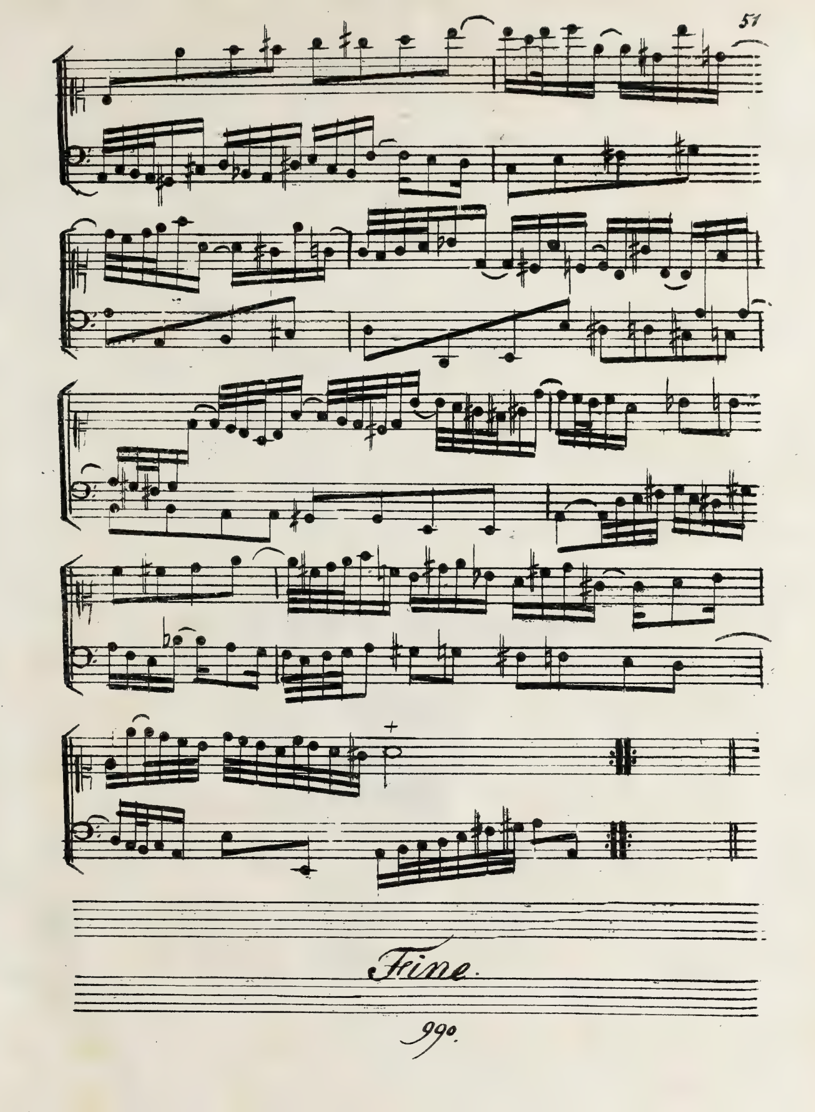

Fig. 96
Grund bass


oder.
Fig 97 Preludium


48






Fine.



Gedanken

über die

verschiedenen Lehrarten in der Komposition

als Vorbereitung

zur Fugenkenntniss

von

J. P. KIRNBERGER



Wien
Im Verlag der K. K. priv. chemischen Druckerey am Graben.
№ 944.

Berardi, Bononcini und Fux sind diejenigen, denen die Musik die reinsten Lehren zu verdanken hat. Sie weichen in ihren Methoden ungemein von einander ab

Berardi in seinem Werke:

Documenti armonici di D. Angelo Berardi Dus. Agata in Bologna. 1687. 4.

hat seine Lehrart folgendermaßen eingerichtet. Er setzet die Lehre vom vierstimmigen Satze voraus und zeiget nunmehr die Wege, wie man die Regeln der Harmonie in die engsten Grenzen einschließen könne. Er hat in seinem Satz Einheit und Karakter, ist aber wegen seiner zu strengen Schreibart in unsern Zeiten zur Nachahmung nicht zu empfehlen, und seine Schreibart wird wegen der vielen in neuern Zeiten mit gutem Erfolge erfundenen Fortschreitungen, welche bey ihm nicht anzutreffen sind, unbrauchbar. Er treibet seine Künsteleyen ins Unendliche fort, und suchet die zum angenommenen Thema unentbehrliche Töne aus demselben heraus zu zwingen.

Bononcini in seinem Werke:

Musico prattico in Bologna. 1688. 4.

(welcher in Diensten der Königin Sophie Charlotte Regine von Preußen war, und durch seine bey Gelegenheit des Absterbens dieser erlauchten Person verfertigte Trauermusik:

La Virtu afflitta nella morte della S. Real. Maesta Sophia Charlotta Regina di Prussia. 1705. d. 1. Febr.

bekannt ist,) ist in seiner Lehrart dem guten Geschmack unserer Zeiten mehr angemessen, als Berardi. Er schreibt weniger eingeschränkt, und versieht es nur darin, daß er in der ersten Anlage seiner Komposition den Karakter des Stücks nicht gehörig verfolgt, sondern frey wegschreibet, was nur klinget. Die Folge in seinen Stücken aber hält alle Strenge echter Komponisten aus, und wird auch aus diesem Grunde seinen Stücken, die für ihn sprechen, einen unvergänglichen Werth geben.

Fux ist in seinem lateinischen Werke:

Gradus ad Parnassum, (welchen Lorenz Mitzler in seiner zu Leipzig 1742. in 4. heraus gekommenen Uebersetzung durch die von ihm beygefügten Anmerkungen ganz verunstaltet hat, Viennae 1725. Fol.

was die Reinigkeit des Satzes anbelanget, zu strenge. Seine übertriebene Strenge hat er selbst in seinen praktischen Exempeln, welche er seinem Lehrbuche beygefüget hat, nicht zur Ausübung bringen können. So hat er z. E. in seinem Lehrbuche bey dem Amen, vom Anfang bis zum dritten Takte Oktaven, die zwar auf dem Papier nicht stehen, gleichwohl als solche dem Gehöhr unausstehlich sind. Man muß sich wundern, daß man vom seligen Fux Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunst unnachahmlich sind, und daß seine Lehren mit seinen praktischen Exempeln seines Lehrbuches gleichwol nicht zu vereinbaren sind. Ueberdem präparirt er seinen zwey- bis vierstimmigen Satz gleich zu den Fugen, welches doch die schwerste Art in der Komposition ist. Denn in einer Fuge wird die mehreste Einheit und der bestimmte Karakter erfordert, wenn diese nach ihrem wahren Gehalt schön seyn soll; überdies gehören zur Fuge, alle übrige Eigenschaften einer guten Komposition, Rythmus, Melodie, u. s. w. Außer diesen Schönheiten, die man in den Stücken des Alterthums nicht genug bewundern kann, ist eine Fuge ein bloßes harmonisches Geläute, und dieses bloße Geläute ist es, was in unsern Zeiten der Fuge ihr wahres Verdienst genommen, und eine beynahe allgemeine Verachtung derselben bewirket hat.

Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Karakter. Rythmus, Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Komposition wirklich schön macht, hat er, nach dem Zeugnisse seiner praktischen Werke, vollkommen in seiner Gewalt. Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Uebergang zum andern. Aus diesem Grunde halte ich

die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste.

Es ist zu bedauren, daß dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind.

Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu füren und seine Lehren nach dem Maaße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Satzes, vor Augen zu legen gesuchet. In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorerinnerung Seite 1 vorausgesetzet, daß man zum Verständnisse dieses Werks wenigstens den Generalbaß rein zu spielen wissen müsse. Man weiß aus der Geschichte, daß viele Länder jederzeit, besonders bey Kirchenmusiken, Organisten gehabt haben, die den Generalbaß so, wie er akkompagnirt seyn muß, nach gründlichen Regeln gespielt haben. So selten es damals war, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß regelmäßig zu spielen nicht verstanden hätte, so selten ist es gegenwärtig, einen Organisten zu finden, der den Generalbaß richtig zu spielen weiß. Die mehresten Organisten spielten freylich durchgängig den Generalbaß gleichsam mechanisch, denn ihnen war es zulänglich, daß sie nach angesehenen über den Baßton angezeigten Signaturen wusten, welche Töne man dazu zu nehmen habe; als zu 5 die 3; zu $\substack{6\\4}$ die 8; zu $\substack{5\\4}$ die 8 ꝛc. Imgl. wie alle Dissonanzen präparirt und aufgelöset werden musten, ohne weitere Kentniß zu haben, welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war, als warum sich damals nur die eigentlichen Komponisten bekümmerten. Nun war zwar die Wissenschaft der Komposition in ihrem ganzen Umfange beym Generalbaßspielen just nicht nothwendig, aber der reine vier- und dreystimmige Satz blieb gleichwohl unentbehrlich, wurde auch immer gelehret, und pflanzte sich durch große Uebung und Erfahrung fort. Ferner, der unbezifferte Generalbaß, der weder aus der Partitur, noch einer dabey seyenden Oberstimme gespielet werden kann, läßt sich, ohne Kentniß der Komposition allgemein genommen, nicht verstehen, weil nach einem Ton oder dissonirenden Akkorde fast alle mögliche Folgen von Akkorden einem gleichsam vor Augen stehen müssen, und dennoch derjenige Akkord, den der Komponist gewählet hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden muß. Heinichen hat unstreitig in diesem Fache am gründlichsten gelehret, wiewohl seine Lehren durch wenigere und allgemeinere Regeln hätten bestimmt werden können, und seine Regeln, besonders die über das Akkompagnement des mehr als vierstimmigen Satzes, selbst von jemanden, der in den Grundsätzen fest ist, geprüft seyn wollen. Sogar die Fugen zu akkompagniren, als wozu gleichwohl mehr Wissenschaft als die Kentniß des reinen vierstimmigen Satzes erfordert wurde, wurden auch von den meisten Organisten durch anhaltende Uebung und Erfahrung erlernet. Seit der Zeit hingegen, daß der reine Satz sogar aus der Kirche verbannt worden ist, und man nicht mehr weiß, ob man eine Kirchenmusik oder eine ernsthafte oder komische Oper gehöret hat, (da doch der reine Satz, wenn er nirgends mehr anzutref-

fen wäre,) sich doch in Kirchen auf immer erhalten haben sollte, seit der Zeit fehlt es an Komponisten und Organisten.

Zur Wiederherstellung eines reinen Generalbaßspielers habe ich das kleine Werck vom Generalbaß beym Herrn Kommerzienrath Hummel öffentlich im Druck herausgegeben, und ich glaube fast, daß ein mittelmäßiger Kopf sich darnach bilden könne. Daß ich in eben diesem Generalbaßbuche sehr wenig von bunten Bässen, als Achttheil Noten im Allabrevetakt, 16 auch wohl gar 32 Theilnoten in andern Taktarten und vom Fugenakkompagnement gelehret und auf künftigere Zeiten zu lehren versprochen, solches aber bis jetzt nicht erfüllet habe, daran ist meine zweyjährige Krankheit allein schuld, und sollte ich wieder hergestellet werden, so denke ich jenem Versprechen nachzukommen. Vorjetzt wünsche ich, erst der Kunst des reinen Satzes annoch zuförderst dasjenige beyzufügen, was zum vollständigen Gebrauch derselben annoch gehöret, als die Lehre von der Singekomposition; die Lehre von den Charakteren der Tänze, welche die sicherste Grundlage ist, zur vollständigen Kenntniß der vielfältigen Rythmen zu gelangen, und endlich die Lehre, Fugen zu komponiren, als welcher Stücke wegen ich zu häufig erinnert werde. Von der Singekomposition habe ich Hoffnung, diese Michaelismesse eine Anleitung mit praktischen Exempeln im Druck herauszugeben, und, sobald es möglich ist die Lehre von den Nationaltänzen, alsdann aber entweder den Verfolg des Generalbasses, oder die Abhandlung von den Fugen folgen lassen. Die Bachsche Methode führte mich auf meine eigene Werke und diese wiederum zur Fortsetzung der angestellten Vergleichungen der Lehrarten zurück. Dahin gehört nun noch Cima, welcher aber wegen der allzustrengen Methode und des verfehlten Charakters nicht empfohlen werden kann. Außer den angeführten Methoden kenne ich gar keine weiter, die Komponisten als Muster zur Nachahmung aufgestellt werden können.

Nachdem ich hier die Methoden, die mir eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen schienen, angezeigt habe, so will ich das, was vom zweystimmigen Satze besonders zu merken, hiermit beyfügen, und die Lehren des großen Komponisten Fux bey dieser Gelegenheit genauer prüfen.

Die wenigen Lehren zum reinen Satze, er sey zwey- drey- oder vierstimmig, sind bey Fux kurz und deutlich nach aller Strenge in seinen gegebenen Lehren angezeiget, und man kann sie im XIII. und letzten Kapitel, vom heutigen musikalischen System seines Lehrbuches vorfinden. Er bemerket die verschiedenen Gattungen der Bewegungen, als die gerade, die widrige und die Seitenbewegung und zeiget bald darauf ihren Gebrauch durch vier Regeln, deren Anwendung so

leicht

leicht scheinet, von ihm aber mit großem Rechte für so wichtig angepriesen worden, daß er bald darauf sagt:

„an der Erkenntniß dieser dreyfachen Bewegung und derselben rechten „Gebrauch hänget, wie man zu sagen pfleget, das Gesetz und die „Propheten.

Hiervon läßt sich auch leicht Ueberzeugung erhalten, wenn man bedenket, daß selbst erfahrne, gründliche und im Amte schon lange gesessene Kapellmeister sich nicht genug für diese Fehler sichern können, für die Fehler nehmlich, welche das Ohr bemerket, nicht diejenigen, welche für das Auge aufs Papier Fehler sind, und die bey den vorsichtigen und strengsten Komponisten gefunden, und dadurch (daß es Augen- und keine Ohrenfehler sind, und daß entweder die Geschwindigkeit der Bewegung oder die allzugroße Harmonie selbige entschuldige,) gültig vertheidiget werden.

Fux lehret in der ersten Lection der ersten Uebung, daß sowohl die erste als letzte Note eines Stücks eine vollkommene Konsonanz seyn müsse, hingegen die vollkommene Konsonanz in der Mitte des Stücks nicht geduldet werden könne. Diese wahre und nothwendige Regel aber ist von Fux in seinen praktischen Beyspielen öfters außer Acht gelassen, so, daß darinn zuweilen sogar zwey nach einander folgende vollkommene Konsonanzen vorkommen, als: nach einer perfekten Quinte eine perfekte Oktave, oder umgekehrt, nach einer Oktave eine Quinte.

Ferner in der ersten Uebung der andern Lection, in der Lehre, wo zwey Noten gegen eine zu stehen kommen, erlaubet Fux, daß die zweyte Note dissonirend seyn könne, und gleichsam wie der reguläre Durchgang behandelt werde. Diese Lehre wird verständlich werden, wenn man folgende der Sache angemessene Unterscheidung macht.

Zwey Noten gegen eine werden auf eine zweyfache Art behandelt. Einmal kann die erste ein Konsonanz und die zweyte eine Dissonanz seyn, das heißt bekanntermaaßen **der reguläre Durchgang**. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweyte konsoniren, und diese Eigenschaft der Noten macht den irregulären Durchgang aus. Die Dissonanzen, die hier vorkommen, sind von denen unterschieden, die man unter der zweyfachen Eintheilung der wesentlichen und zufälligen Dissonanzen begreift. Die wesentlichen Dissonanzen nämlich müssen von der vorhergegangenen Harmonie präparirt seyn, und bey der folgenden Harmonie aufgelöset werden; auch kann der wesentlich dissonirende Akkord eine oder mehrere

Takt-

Taktzeiten einnehmen, der aufgelösete Akkord auch mehr oder weniger Taktzeiten haben; doch kann die Harmonie, womit der dissonirende Akkord präperirt worden, in der Anzahl der Taktzeiten entweder gleich oder ungleich seyn, daß heißt, die gedachte Harmonie kann mehrere Taktzeiten haben, aber nicht weniger als die, womit der dissonirende Akkord ist präpariret worden.

Die zweite Gattung der Dissonanzen sind die zufälligen, diese sind eben der Präparation wie die wesentlichen unterworfen, nur in der Resolution weichen sie darin von einander ab, daß die wesentlichen Dissonanzen sich erst bey der folgenden Harmonie auflösen, die zufälligen aber bey der nehmlichen Harmonie resolviren müssen.

Die dritte Art der Dissonanzen sind nun diejenigen, welche unter den regulären und irregulären Durchgang begriffen werden, und deren Natur bereits oben erkläret worden. Beyde Arten, sowohl der regulaire als irregulaire Durchgang, (transitus regularis et irregularis) können keine zwey Taktzeiten, sondern nur eine einnehmen. Fux behandelt die Exempel, wo zwey Noten gegen eine stehen, so, wie man den transitum regularem behandelt, in welchem zu dem dissonirenden Tone die Harmonie von der ersten Taktzeit liegen bleibt. Siehe beyde unrechte Sätze im 32sten Exempel, und die Verbesserung im 33sten Exempel.

Sobald der Cantus floridus (wo mehr Noten gegen eine gesetzet werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Karakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im Canto aequali (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach- und Fuxsche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen bestimmten Karakter annehmen kann. Fux aber geht willkührlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Karakter, Rythmus, Melodie u. s. w. wie Bach, zu binden. Die Bachsche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bey ihm alle Schönheiten, Rythmus, Melodie und Karakter so, wie in allen andern seiner Stücken, vereiniget sind.

Wer der Fuxschen Methode folgen will, der kann die angegebene und gereinigte Exempel des zweystimmigen Satzes sich zu Nutze machen, und alsdann im Fuxschen Lehrbuche mit dem Exempel des drey- und vierstimmigen Satzes fortfahren; wer aber Zuversicht zur Bachschen Methode hat, den verweise ich auf meine Kunst des reinen Satzes.

Ich

Ich bin vielfältig von musikalischen Liebhabern ersucht worden, ihnen einen Begriff vom sogenanten Kontrapunkt zu machen. Dis soll kürzlich mit Beyfügung einiger Exempel geschehen, um zu zeigen, wie unentbehrlich der doppelte Kontrapunkt ist.

Eine jede mehr als einstimmige Komposition heist Kontrapunkt, nach der Anzahl der Stimmen aber, 2, 3, 4 und mehrfacher simpler Kontrapunkt. Das sind also dieselben Ausdrücke: Er verstehet den reinen Satz oder Kontrapunkt.

Im einfachen Kontrapunkt gehen zwey oder mehrere Stimmen in einerley Bewegung Note gegen Note zugleich, wie die Kirchenlieder und Psalmen. Dieser wird der unverzierte, gehen aber alle Stimmen nicht zugleich, so wird er der verzierte Kontrapunkt genennet, in welchem zu einer Note 2, 3, 4 und mehrere von weniger Taktgeltung seyn können.

Der einfache unverzierte Kontrapunkt kommt allen möglichen Kompositionen vom Baurentanze an bis zu den erhabensten Stücken bey Kammeropern und Kirchenmusiken, zu.

Die zweyte Gattung des Kontrapunkts ist der doppelte, d. h. wenn von zweyen Stimmen die höhere zur tiefen, und diese zur höhern werden kann, und der Satz rein ist. Diese Versetzung zweyer Stimmen giebt zwey Veränderungen in der Melodie oder obern Stimme, und in der Harmonie oder untern Stimme, und aus einem solchen Satz erhält man aus einem Takt zwey Takte, wenn man die untere Stimme an die obere anschließt, oder die oberste Stimme an die untere. Vier Takte geben also acht Takte, acht, sechszehn, ohne daß man die angehängten Takte erst erfinden darf.

Oft macht der Kontrapunkt zu einem Canto firmo den Gesang noch schöner, als er ohne denselben seyn würde, weil er sein Dasein aus der Melodie nimmt, und so wird die Wissenschaft des doppelten Kontrapunkts um so viel ausgebreitetern Nutzens.

Ist der Satz dreystimmig und lassen sich alle drey Stimmen umkehren, so erhält man aus einem Takte, durch die Beyfügung der andern, drey Takte; eben so giebt ein der Umkehrung fähiger vierstimmiger Satz vier Takte von verschiedenen Melodien.

Dies sind die einzelne Theile, die sich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude, verhalten.

Ich habe gezeigt, daß der doppelte Kontrapunkt, so wie der einfache, 2, 3, 4 und mehrstimmig seyn kann. Auch kann in demselben Note gegen Note, wie

im unverzierten Kontrapunkt, zugleich aber auch verzierte Noten aller Art vorkommen, um jede Stimme von der andern zu unterscheiden, zumal wenn drey oder vier Themata verschiedener Art unterscheidend ge[illegible]ret werden sollen.

Beym doppelten Kontrapunkt, welcher erforderlich, hinlänglich und zureichend ist, eine Fuge zu machen, muß man also die drey Gattungen, die ihren Grund aus dem harmonischen Dreyklang haben, wissen, als:

den in der Oktav,
den in der Decime und
den in der Duodezime.

Was bey jeglicher zu merken, das habe ich in meiner Kunst des reinen Satzes hinlänglich gelehret. Um aber Personen, welche die Musik nur zum Vergnügen treiben, eine Idee von den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts zu geben, sind das 34ste und die darauf folgende Exempel beygefügt worden. Komponisten von Profeßion aber müssen denselben gründlich, nach seinem ganzen Umfang, kennen.

Ich gehe also zur Erklärung der beygefügten Tafel über.

1) im 1sten Exempel ist die Melodie in der Oberstimme und in der Unterstimme eine Note gegen die andere.

2) Beym 2ten Exempel ist der Gesang unten, und der Satz einer Note gegen die andere oben. In dieser Art Gesänge hat man auf folgende Stücke zu sehen.

a) Daß Note gegen Note eine Konsonanz sey.

b) Außer der Regel: daß zwey perfekte Konsonanzen einer Gattung als Quinten und Oktaven nicht nach einander folgen dürfen, sind noch folgende Einschränkungen zu merken:

c) Zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, um sowohl die Tonart zu bestimmen, als die Ruhe festzusetzen.

d) In der Mitte ist sowohl die Oktave für sich, als Quinte für sich zu vermeiden.

e) Auch muß (da es schon für sich falsch ist, daß in der Mitte eine Oktave oder Quinte angebracht werde,) weder nach einer Oktave eine Quinte, noch nach einer Quinte eine Oktave folgen, weil nach der allgemeinen Regel aller Komponisten zwo perfekte Konsonanzen in den äußersten Stimmen nicht zu dulden sind, aus dem Grunde, weil bey der Oktave die mit dem Baßtone entste-

entstehende Einheit dem Ohr mißfällt, bey der Quinte aber man die zwischen diese und dem Grundton inliegende Terze vermisset. Die Tonlehrer drücken sich hierüber so aus:

„Zwey perfekte Konsonanzen sind wegen ihrer zu großen Vollkom-
„menheit dem Gehör unausstehlich.“

Nur diese Ausnahme verstattet diese Lehre, daß ein angenommener Gesang durch Beobachtung dieser Lehre seinen angenehmen fließenden Reiz nicht verliere; als welchenfalls sowohl Oktave als Quinte gesetzet werden kann. Man bedienet sich auch in der Mitte deshalb weniger vollkommener Konsonanzen, als Terzen und Sexten; doch mit der Einschränkung, daß man weder allzuviel Terzen, noch auch allzuviel Sexten nach einander folgen läßt, sondern hierunter wechselt. Siehe das 3te Exempel.

Anmerkung. Sowohl bey den vorhergehenden als folgenden Exempeln wird vorausgesetzt, daß man den Takt als Allabreve von zwey Zeiten betrachte.

3) Beym 4ten Exempel sind zu einer Note des Canti firmi zwey Noten gesetzet; jede dieser beyden Noten muß konsonirend gegen die eine Note seyn, sie mag nun eine Wiederhohlung eine schon genommenen Harmonie oder zu einer andern Harmonie gehörig seyn. Die Regel, daß man in der Mitte sich weniger vollkommener Konsonanzen bediene, ist auch hier in Acht zu nehmen, so, daß die weniger vollkommene Konsonanz, als Terz und Sexte, die gute schwere Taktzeit einnehme, wohingegen bey der zweyten Note sowohl Quinte als Oktave gesetzet werden kann, weil sie hier die leichte weniger fühlbare Zeit einnehmen. Wieder diese Regel ist in dem vorletzten Takte die Quinte gesetzet, allein die darauf folgende Terz, welche man bey diesem Satz mit der Quinte vermisset, macht, daß bey dem Nachschlage der Terz der Satz dreystimmig klinge. Dieser Vorfall ereignet sich öfters in Sachen von geschwinder Bewegung, als diese sind, wie bey dem mit *) bemerkten Exempel.

4) Beym 5ten Exempel sind in der Oberstimme zwey Noten gegen eine.

5) Beym 6ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, wovon die erste allemal gebunden ist. Diese Art Bindung muß aber nicht mit der bey den Dissonanzen verwechselt werden. In dieser Art konsonirender Bindungen kann man nach allen möglichen Intervallen forschreiten, anstatt, daß man bey den dissonirenden Bindungen die Auflösung einen Grad abwärts eintreten lassen muß; es mögen nun we-

sentliche seyn, welche sich zur folgenden Note auflösen, oder zufällige, welche bey der nemlichen einen Grad abwärts treten.

6) Beym 7ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 6, nur mit dem Underschied, daß die Melodie im Basse ist, und die konsonirende Bindungen in der Oberstimme.

Anmerkung. Bey einer Fuge von zwey oder drey Gesängen, deren jeder sich in der Bewegung für den andern auszeichnen soll, sind die konsonirenden Bindungen zugleich ein treffendes Hülfsmittel zu jener Absicht, weil man hier immer die Gutherzigkeit des Zuhörers annehmen kann, daß er es nicht fühle, ob die Bindung konsonirend oder dissonirend sey. Der beym 6ten und 7ten Exempel vorkommenden konsonirenden Bindungen kann man sich auch im drey- und vierstimmigen Satze bedienen, weil im zweystimmigen Satze wider die Regel, daß in der Mitte sowohl die Oktave als Quinte zu vermeiden ist, verstoßen wird, im dreystimmigen Satze aber durch eine beygefügte Oberstimme dieserhalb abhelfliche Maße getroffen worden.

7) Beym 8ten Exempel ist statt der konsonirenden Bindungen mit zufällig dissonirenden Bindungen jede Note versehen, welches eigentliche Verzögerungen (Retardationen) sind.

8) Beym 9ten Exempel siehet man die einfachen Töne, wovon sie Vorhälte sind.

9) Beym 10ten Exempel ist der Satz wie bey 8. mit dissonirenden Bindungen in der Unterstimme angebracht.

10) Beym 11ten Exempel ist der Gesang in der Unterstimme, und in der Oberstimme mit konsonirenden und dissonirenden Bindungen vertauscht.

11) Beym 12ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 11, der Gesang aber ist in der Oberstimme.

12) Beym 13ten Exempel, wo zu einer Note vier gesetzet sind, so daß eine jede derselben zu der Harmonie gehört, ist nur das zu wiederholen, was oben von falschen Fortschreitungen gesagt worden, und daß man bey der ersten Note auf den reinen Satz sehen müsse.

13) Beym

13) Beym 14ten Exempel sind wier Noten gegen eine, deren erste und dritte zur Harmonie gehören, die zweite und vierte aber nicht.

14) Beym 15ten Exempel ist der Gegensatz vom vorhergehenden, wo die erste und dritte Note nicht zur Harmonie gehören, wohl aber die zweyte und vierte.

15) Beym 16ten Exempel sind vier Noten gegen eine, so daß der regulaire Durchgang mit dem irregulairen abwechselt.

16) Beym 17ten und 18ten Exempel sind zwey Exempel in verschiedenen Bewegungen jedes Takts, wodurch die Gedanken des Gesanges mannigfaltiger werden, weil jene gleichförmige Bewegung dem Gehör öfters unangenehm ist.

17) Beym 19ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, der Satz aber ist hier nicht rein, weil die erste Note, als die schwere, Oktaven macht; beym 20sten Exempel hingegen ist der Satz rein, weil die Oktave auf die leichte Taktzeit fällt.

18) Beym 21sten Exempel ist der Satz rein, weil die Quinte auf die leichte Taktzeit fällt, wohingegen der Satz beym 22sten Exempel unrein ist, weil daselbst die Quinte auf die schwere Taktzeit fällt; so auch beym 23sten Exempel.

19 Beym 24sten Exempel ist die Präparation der None mit der Oktave des Baßtons, welche sich in die Oktave auflöset, unrecht; weil sie bey der Rescent on, indem sie die Oktave vom Baßtone wird, oktavenmäßig klingt. Das Gehör fühlt dies beym 25sten Exempel. Einige Zulassungen, wo die None mit der Oktave präpariret werden kann, sind im 26sten Exempel angegeben, wo beym ersten Exempel der Baß um eine Terz unter sich tritt, und der resolvirende Ton davon eine Terz wird, beym zweiten, wo der Baß eine Terze steiget, und der resolvirende Ton zur Sexte wird, und beym dritten, wo der Baß eine Quarte steiget, und der resolvirende Ton zur Quinte wird.

20) Wenn Noten von verschiedener Gattung vorkommen, so müssen nicht auf die erste Taktzeit zwey Noten gesetzet werden, und auf die andern nur eine, weil die erste Taktzeit schwer ist, und also eine Art vom Gewicht bey sich führt, die zugleich durch die leichte Note der sonst gewöhnlichen Taktzeit zu viel Gewicht giebt. Dieses erhellet aus dem 27sten Exempel, welches bey dem 28sten verbessert ist.

21) Beym 29sten Exempel ist der Satz einfach.

22) Beym 30sten Exempel ist eine Ausnahme, wenn entweder die zweyte Zeit bis zum folgenden Takttheile gebunden ist, weil alsdenn die zweyte Note von

Gewicht seyn solll; oder wenn in der andern Stimme, welche ruhet, eine Bewegung einer zweyten Stimme geschiehet, wie beym 31sten Exempel.

23) Beym 34sten Exempel, welches auf verschiedne Art im doppelten Kontrapunkt gesetzt ist, kann man die Oberstimme oder die Unterstimme zum Canto firmo machen, und dann wird die beygefügte zweyte Stimme der Kontrapunkt genennet.

24) Nach dem 34sten Exempel, in welchem man die oberste oder unterste Stimme zum Canto firmo machen kann, folgen beym 35sten, 36sten, 37sten und 38sten Exempel Umkehrungen im Kontrapunkt der 12 und Versetzungen in der Quinte.

25) Beym 39sten Exempel ist der Hauptsatz wie beym 34sten; die darauf folgenden bis zum 43sten sind im Kontrapunkt der 10.

26) Beym 44sten Exempel ist der Satz vierstimmig durch die beyen beygefügten Stimmen des Altes und Basses. Eben so beym 45sten Exempel im Kontrapunkt der 8 gegen den vorhergewesenen Exempel bey 44.

27) Beym 46sten, 47sten und 48sten Exempel sind einige Veränderungen, welche deutlich genug zeigen, wie vortheilhaft der doppelte Kontrapunkt sey.

28) Beym 49sten und 50sten Exempel ist aus dem zweystimmigen Exempel bey 34. der Satz dreystimmig und beym 51sten vierstimmig gemacht worden.

Der Kanon auf dem Tittelblatt vom Abt Bendinelli ist in der weichen Tonart G moll gesetzet, setzet man denselben, wie beym 52sten Exempel in der harten Tonart G dur, so klingt er erstlich angenehmer und lässet sich, wie beym 53sten Exempel gezeiget worden, in allen Stimmen umkehren, so daß der Baß zur Diskantstimme und die Tenorstimme zur Altstimme wird.

Daß ich in keinem Exempel gewiesen habe, ob die oberste Stimme herab, oder die unterste Stimme über die obere gesetzet werden müsse, desgleichen ob es um 12 Töne oder um 5 Töne geschehen, und eben so, ob vom 40sten Exempel an, die eine Stimme um 10 oder 3 Töne umgekehrt oder versetzet ist, habe ich ganz unnöthig und überflüßig gefunden.

Hat man es so weit nur gebracht, als diese gegebene Exempel sind, so kann man mit der Einrichtung, Fugen zu machen, sehr leicht vorwärts kommen.

Die

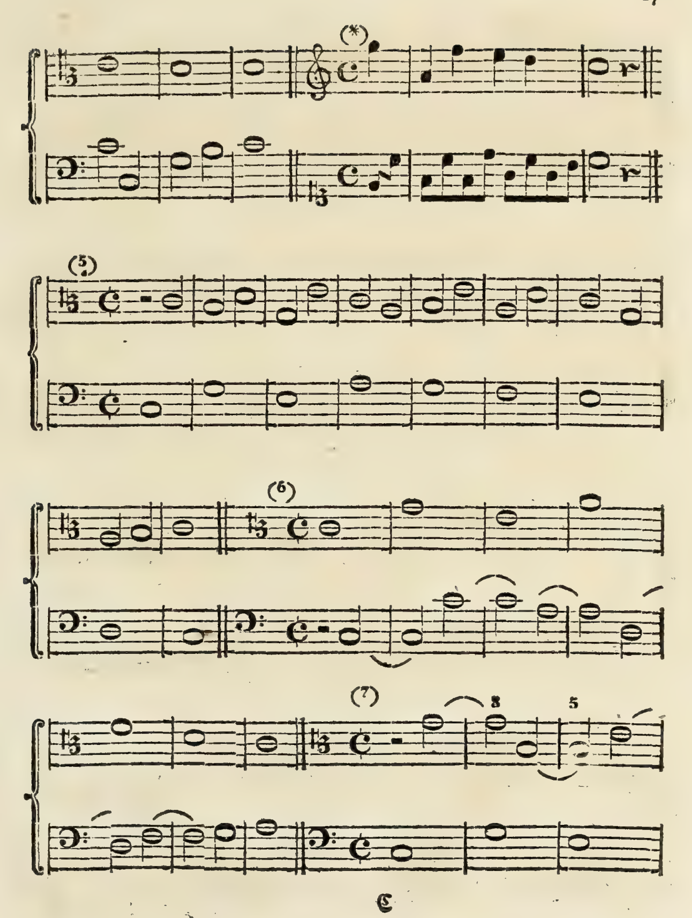
Die meisten Lehrlinge lernen nach der Fuxschen Methode gleich Fugen machen, sie vernachläßigen dadurch den schönen Gesang, Rhythmus und Ausdruck, und werden am Ende nur für den Kirchenstyl brauchbar.

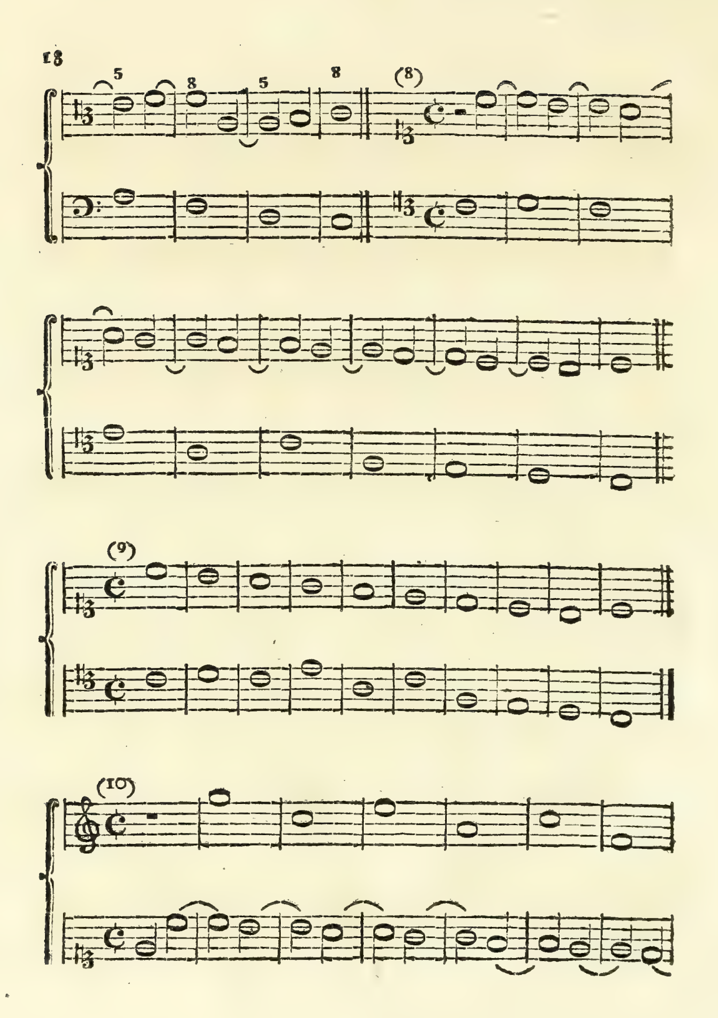
Es ist daher nothwendig, dem Fugenschritt die rhythmische Musik vorzuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es daran nicht fehlen. Hiernächst bleibt mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu schließen. Wenn mir der Himmel Leibes- und Seelenkräfte verleihet, soll die Fugenlehre den Nationaltänzen bald folgen. Der bey 54. von mir aufgesetzte Kanon von 4 Stimmen wird mich entschuldigen, da ich nach diesem jetzt dazu am allerwenigsten aufgelegt bin. —

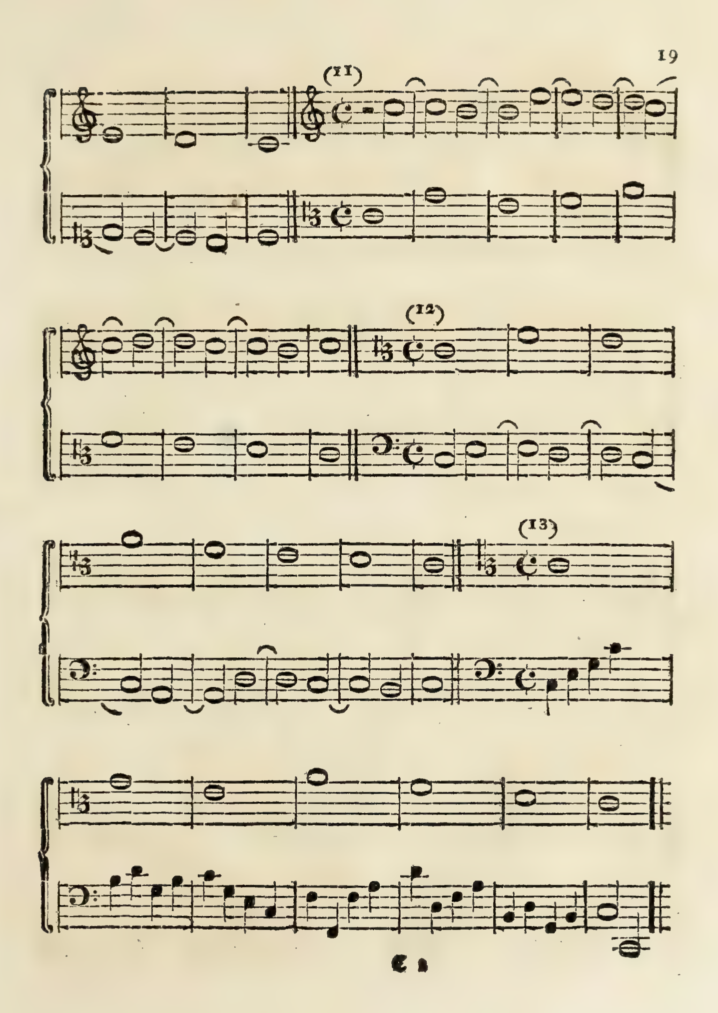
Cantus

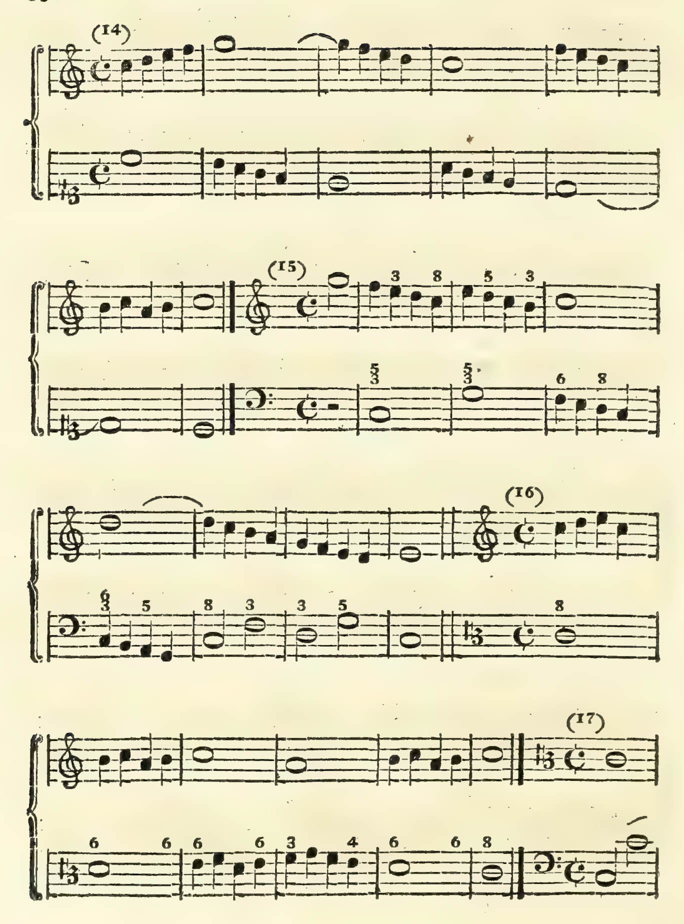


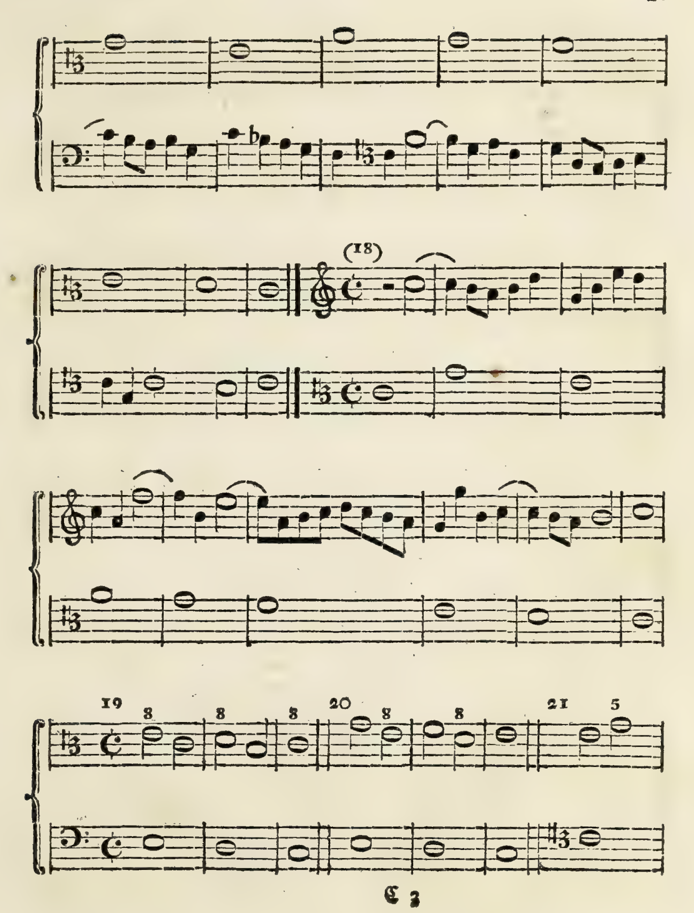
Cantus firmus.
(1)
1 6 3 6 3 6 3 3 1
Contrapunctus
(2)
3 10 3 6 3 6 6 8
(3)
1 6 3 6 3 6 3 3 6 3 6 8
(4)

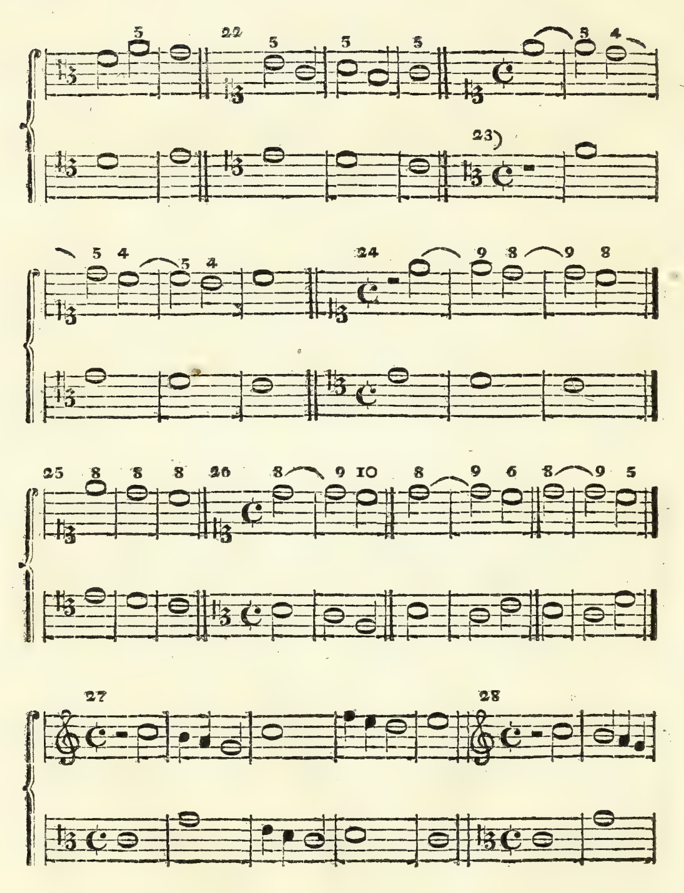

(*)
(5)
(6)
(7)
8
5

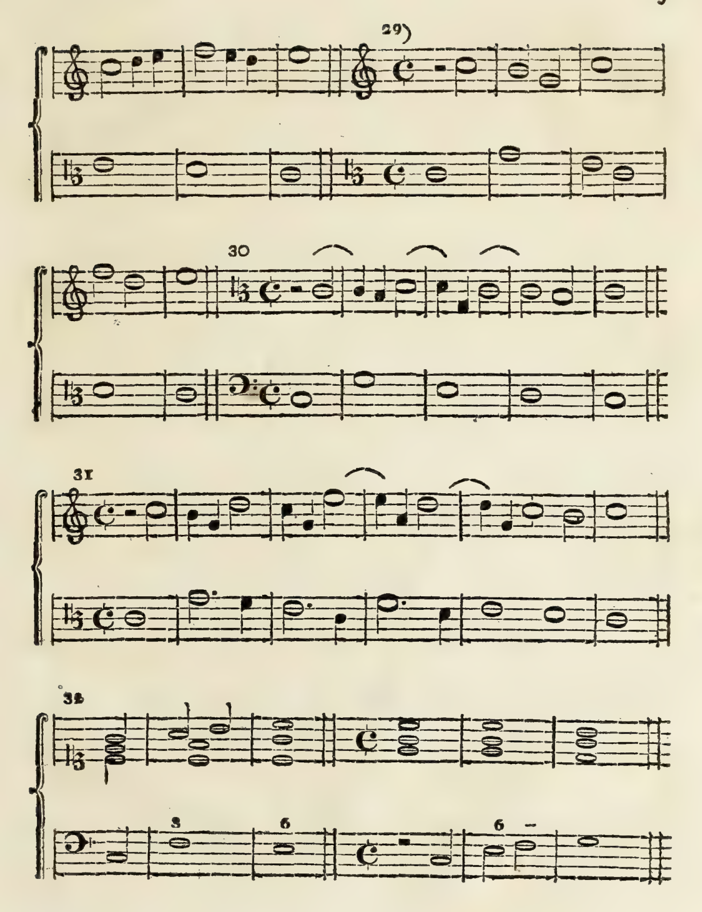

5
8
5
8
(8)
(9)
(10)

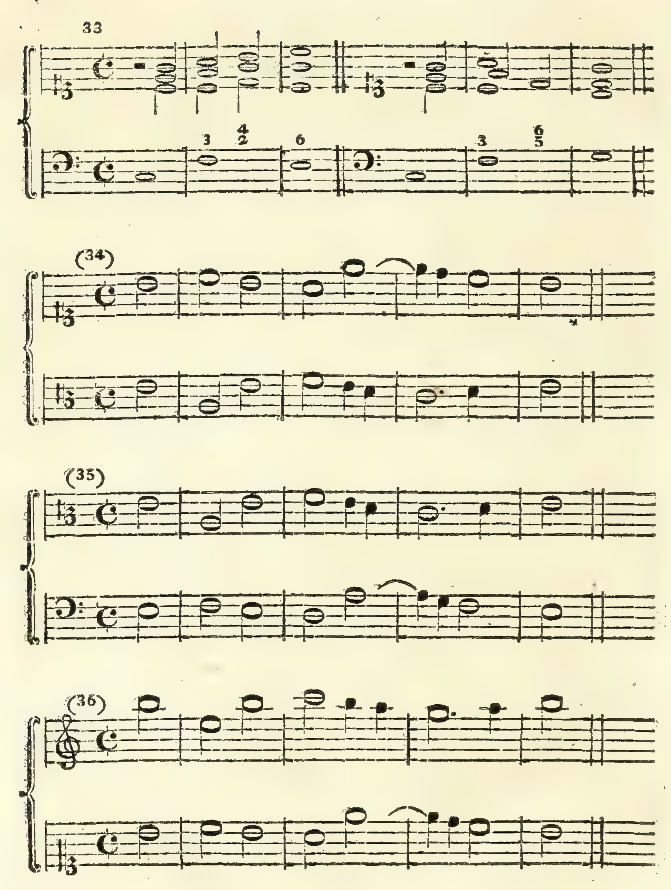

(11)
(12)
(13)

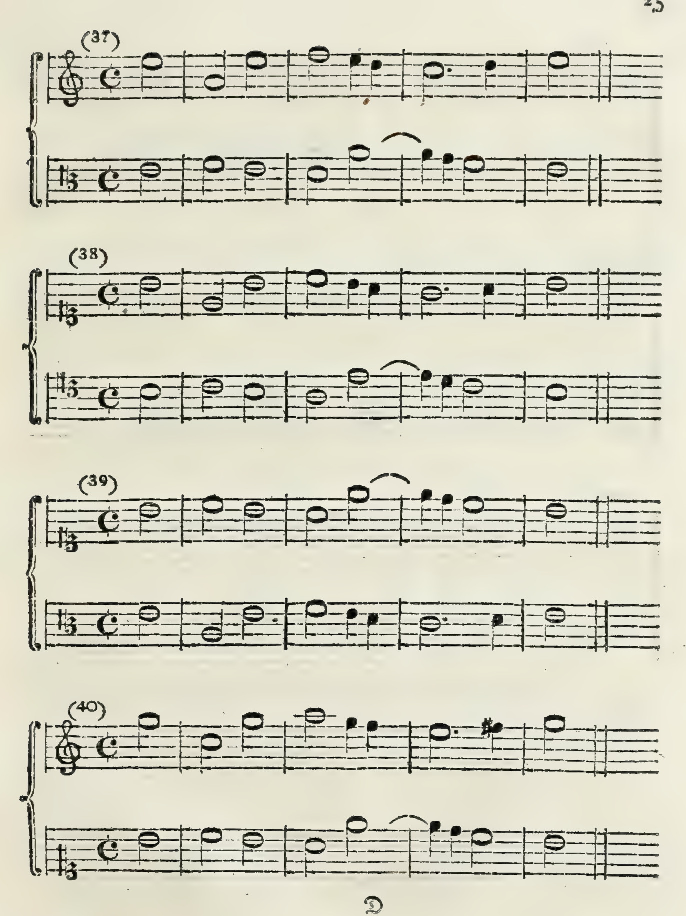

(14)
(15)
(16)
(17)


(18)
19
8
8
8
20
8
8
21
5

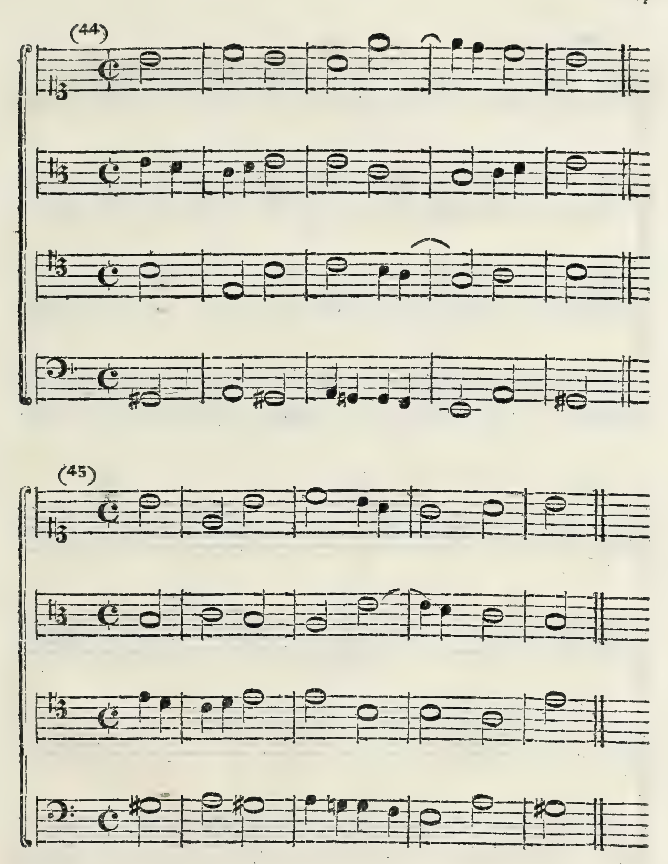

22
23)
24
25
26
27
28

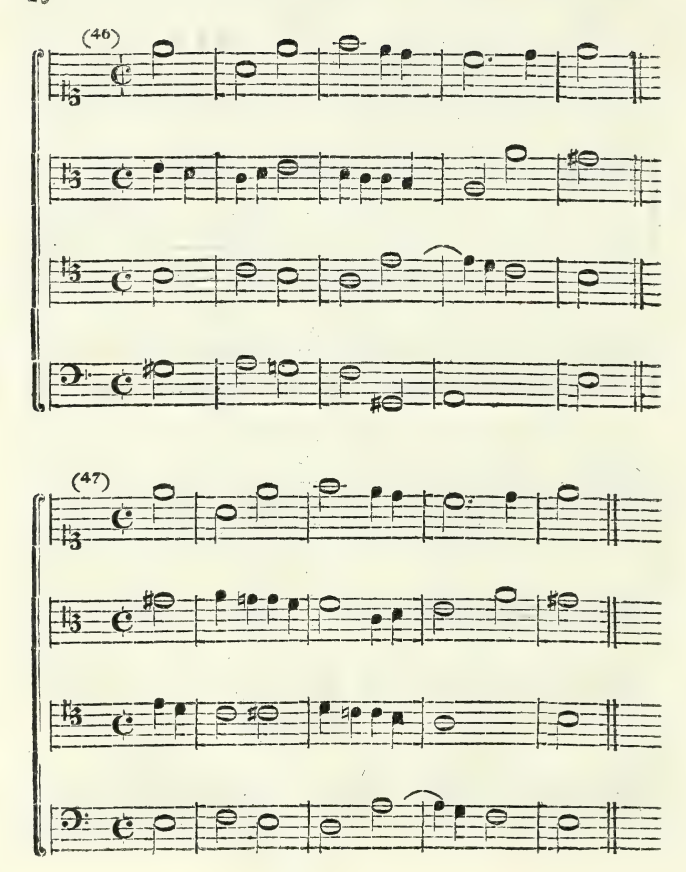

29)
30
31
32
6
6

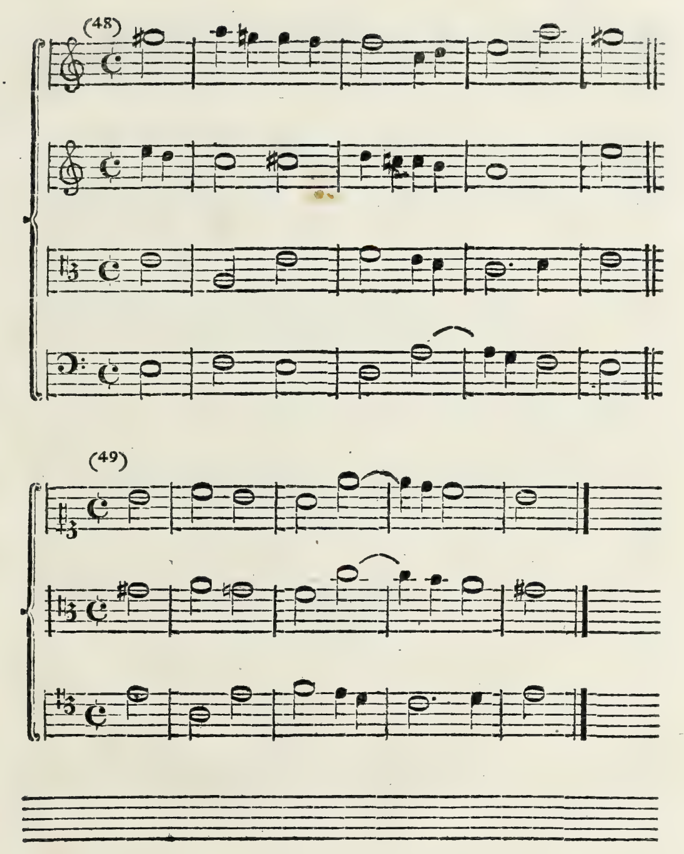

33
3
4
2
6
3
6
5
(34)
(35)
(36)


(37)
(38)
(39)
(40)

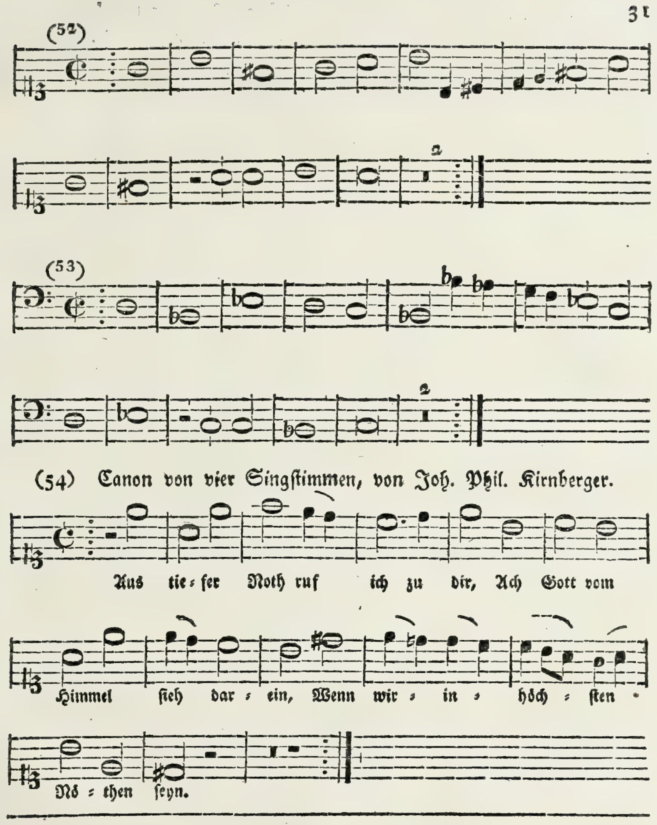

(41)
(42)
(43)


(44)
(45)


(46)
(47)

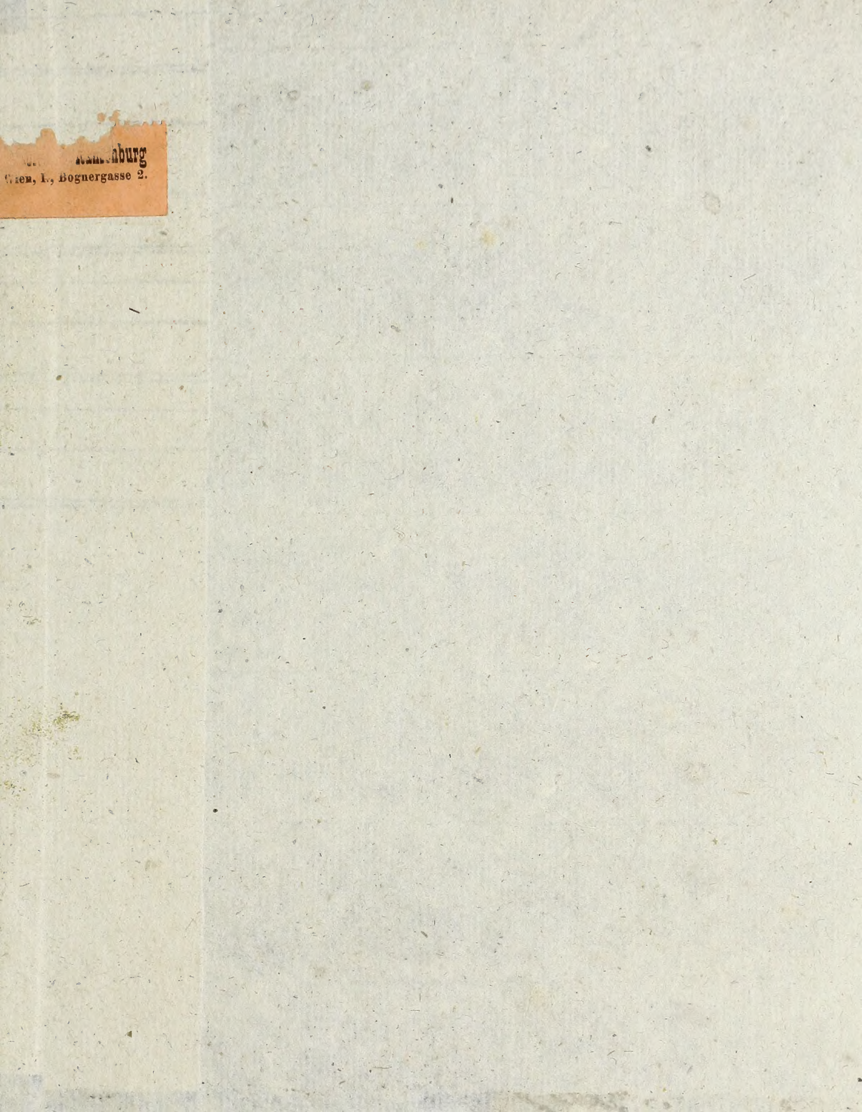

(48)
(49)


(50)
(51)



NB. Folgende **Druckfehler** beliebe der Leser zu verbessern:
Seite 5. Zeile 22. statt aus lies ohne. Seite 9. Zeile 12. statt der einfache unverzierte lies; der einfache unverzierte und verzierte.

ENDE.



...burg
Wien, I., Bognergasse 2.